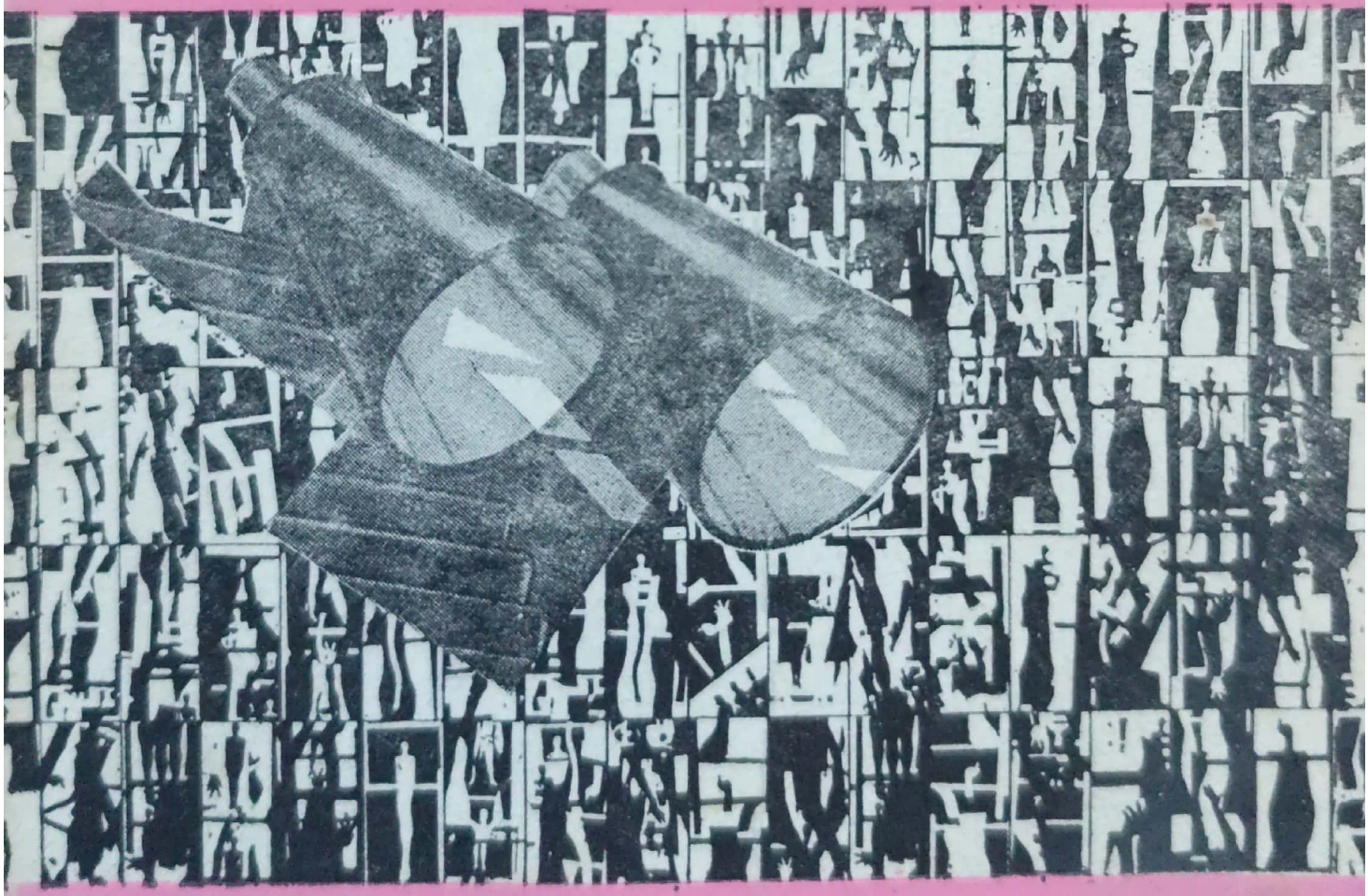
Ștefan Oprea

diorame cinematografice



JUNIMEA

Scanned with OKEN Scanner

227
1983

ȘTEFAN OPREA

diorame cinematografice

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN OPREA

diorame cinematografice

EDITURA JUNIMEA
IAŞI ● 1983

Scanned with OKEN Scanner

Argument

S-au împlinit 30 de ani de la naționalizarea cinematografiei românești, trei decenii de cînd filmul a intrat cu drepturi egale în concertul artelor surori avînd asigurată o bază materială solidă și sigură. Cine nu-și aduce aminte cu nostalgie de prima producție românească de după 1948? Filmul Răsună valea *rămîne ca un reper — mai ales sentimental — al începuturilor cinematografiei noastre noi; el era, dealtfel, singurul film al anului 1949, iar numele dramaturgului Mircea Ștefănescu — autorul scenariului — și al regizorului Paul Călinescu trebuie reținute și rostite cu stima ce o merită pionierii. Un singur film se va produce și în 1950* (Bulevardul Fluieră Vîntu *de Aurel Baranga și Jean Mihail), iar în 1951 — două:* În sat la noi *(Jean Georgescu și Victor Iliu) și* Viața învinge *(pe un scenariu de Aurel Baranga). Era un început modest, timid chiar. Treptat însă se afirmă nume noi, se învață din mers, se caută căile cele mai bune de urmat. Anii '50 se caracterizează printr-o cinematografie a faptelor imediate, desprinse direct din viață; „lupta pentru..." și „lupta contra..." cum foarte potrivit observa un critic. Estetica cinematografică nu era, acum, preocuparea fundamentală; pe primul plan se afla patosul politic, integrarea entuziastă, fără rezerve sau nuanțe în lupta ideologică (Ecaterina Oproiu). În oricare film al acestor ani se putea descifra biografia întregii societăți, cu conflictele ei mari între principalele clase și categorii sociale. Militantismul, nu rareori dogmatic, e trăsătura principală. După 1960, sporul de experiență acumulată începe să-și spună cuvîntul; are loc o mai pronunțată diversificare tematică, se afirmă și unele exigențe artistice, cinematografia începe să-și pună probleme specifice. Rezultatele nu întîrzie, și în 1965 are loc cea mai decisă afirmare internațională: Premiul de regie la Cannes (Liviu Ciulei pentru* Pădurea spînzuraților). *Arta filmului intra în etapa conștiinței de sine, a nevoii de autenticitate, de conflicte veridice și de personaje complexe. Semnele le dădu-*

Scanned with OKEN Scanner

seră încă din 1957 Moara cu noroc *(Victor Iliu) şi* Erupţia *(Liviu Ciulei). Sînt însă evidente în continuare neajunsurile pe care le motivăm, pe drept, cu expresia „cinematografie tînără". Dar tinereţea înseamnă deja depăşirea vîrstei copilăriei, înseamnă competenţă în locul elanului (sau conjugîndu-se cu elanul). Apar chiar semne ale maturităţii concretizate mai ales în ideea dezvoltării planificate, a planurilor de perspectivă. Se naşte proiectul „Epopeii cinematografice naţionale" şi se acţionează în acest sens. Cineaştii îşi descoperă o adevărată vocaţie pentru filmul istoric; ei caută în trecut sensuri şi corespondenţe pentru actualitate. În 1967—68 apar* Dacii *şi* Columna *după ce, cîţiva ani mai înainte, apăruse* Tudor, *iar la începutul deceniului următor apare* Mihai Viteazul *(1971). Aceste lucrări se bucură de o bună primire din partea publicului; spectatorii se numără cu milioanele, cîştigaţi de patosul patriotic al acestor filme şi, în bună măsură, de valoarea artistică. Temeinicia lor stă în faptul că ne propun să medităm asupra trecutului de pe poziţia actualităţii.*

Cineaştii şi-au făcut apoi o statornică preocupare din tratarea temelor majore ale luptei în ilegalitate, ale luptei împotriva fascismului, ale luptei pentru o viaţă nouă. Scriitori şi regizori cu experienţă şi talent semnează filme din această zonă tematică (Titus Popovici, Eugen Barbu, Mihnea Gheorghiu, Manole Marcus, Sergiu Nicolaescu, Malvina Urşianu ş.a.).

Multe din filmele noastre (producţia a atins în 1975 cifra de 25 titluri anual) tratează, cum e firesc, teme de actualitate. Marile uzine şi şantiere, dinamica dezvoltării satului contemporan, edificarea omului nou, iată liniile principale urmate de cineaştii români.

Semnificativă, în ultimii ani, este apariţia unui detaşament de cineaşti tineri — scenarişti, regizori, operatori — bine pregătiţi, capabili să dea filmului românesc nu numai profunzime de conţinut, dar şi o valoare artistică ridicată, tinzînd spre nivelul cinematografiei europene. După 30 de ani de cinematografie nouă putem spune că a fost atinsă vîrsta unei maturităţi mult aşteptate pentru care stau chezăşie filme ca Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu, Tănase Scatiu, Iarba verde de acasă, Buzduganul cu trei peceţi, Vacanţă tragică, Proba de microfon *şi altele. Că această maturitate e plină de contradicţii, de gesturi false, e adevărat, dar tendinţa netă a progresului e — cum vom vedea — evidentă.*

*

Continuîndu-ne preocuările din cele două cărţi anterioare (Statui de celuloid, *1972 şi* Filmul — vocaţie şi rutină, *1974), încercăm a*

Scanned with OKEN Scanner

schița acum noi direcții tematice și distincții valorice în vederea unei viitoare istorii a cinematografiei românești. Privind critic producția filmică din ultimii cincisprezece ani (1965—1980) distingem în evoluția ei două perioade caracteristice pe care le-am numi Efortul autodefinirii *(1965—1970) și* Maturitatea — o vîrstă contradictorie *(1970—1980). Pentru a supune unei necesare ordini vastul material filmic produs în această perioadă, am folosit criterii tematice și cronologice, conducîndu-ne după un îndemn al decanului criticii noastre, D. I. Suchianu, care scria cîndva, în revista* Cinema, *că „Adevărata istorie a cinematografiei este cea care se scrie pe opere și numai pe opere" (citat din memorie).*

AUTORUL

Scanned with OKEN Scanner

I. EFORTUL AUTODEFINIRII (1965—1970)

Anii 1965 şi 1966 se impun ca o perioadă de vîrf în ceea ce priveşte cantitatea producţiei cinematografice la capitolul film artistic de lung metraj. Se ajunge la un total de 14—15 titluri pe an, ceea ce însemna un adevărat record. Mai important însă decît numărul filmelor realizate ni se pare fenomenul apariţiei şi afirmării unor noi regizori de reală vocaţie. Filmul *Duminică la ora 6* este debutul unei remarcabile personalităţi regizorale : Lucian Pintilie. Vine apoi în lung metrajul artistic Mircea Mureşan cu ecranizarea unui mare roman — (*Răscoala* de Liviu Rebreanu, care va lua premiul pentru „Opera prima" la Cannes, iar filmul lui Liviu Ciulei *Pădurea spînzuraţilor* primeşte, tot acolo, Premiul de regie, ceea ce înseamnă că aceşti ani impun filmul românesc în planul valorilor europene într-o manieră care pînă astăzi încă nu s-a repetat. Afirmaţia poate fi întărită şi de cele două premii I primite, la Gottwaldow şi Teheran, de filmul lui Gh. Vitanidis *Gaudeamus igitur* şi mai ales de premiul pentru regie primit la Moscova, în 1966, de Gopo pentru filmul *De-aş fi Harap Alb*. Unui istoric subtil al cinematografului cum a fost regretatul dr. Ion Cantacuzino nu i-a scăpat însă faptul că această perioadă a fost marcată şi de simptomele unei „crize de creştere" care avea să determine fizionomia anilor următori ai producţiei noastre. Unul dintre simptome — observa istoricul — era ritmul lent al apariţiei cadrelor noi, raritatea creatorilor cu chemare. Dinu Cocea, Cezar Grigoriu nu erau apariţii semnificative. Se folosea procedeul recrutării creatorilor prin transfer : Virgil Calotescu vine de la documentarul social, Sergiu Nicolaescu de la documentarul ştiinţifico-poetic, Malvina

Scanned with OKEN Scanner

Urşianu — singura apariţie marcantă după Pintilie — e de fapt o reîntoarcere. În rest, încercări de afirmare şi de confirmare ale celor vechi.

Rezultatele acestor încercări de confirmare constituie — aprecia istoricul — un alt „simptom de criză". Plafonările erau evidente, prin repetarea motivelor — *Cerul începe la etajul III* — sau prin eşecuri atunci cînd se încearcă înnoiri — *Dincolo de barieră* — ambele de Francisc Munteanu.

Un al treilea simptom : lungile tăceri ale anumitor creatori. Dacă priveşti o filmografie a realizatorilor, constaţi că ei lucrează în medie un film la trei ani, ceea ce nu poate îngădui în nici un caz dezvoltarea normală a unei personalităţi creatoare şi nici măcar verificarea, cu oarecare certitudine, a posibilităţilor sale.

Nici ritmica producţiei — aşa cum este ea, axată pe cele două mari problematici — epopeea naţională şi actualitatea, — nu pare să urmeze un plan prea ferm deliberat şi organic desfăşurat.

Cu toate aceste simptome ale „crizei de creştere", atît de exact definite de Ion Cantacuzino, putem descifra chiar în această perioadă şi în cea imediat următoare, pînă la încheierea deceniului, semnele unei creşteri calitative promiţătoare, semne care permit să apreciem că vîrsta tînără a cinematografiei noastre (vîrstă căreia i se iartă totul) îşi consumă ultimele „acorduri". Anii care încheie deceniul şapte pregătesc trecerea spre maturitate. Încep să se contureze direcţii tematice urmărite cu oarecare consecvenţă, se afirmă cîteva personalităţi originale, puţine, dar cu o concepţie nouă despre creaţie, are loc o mai largă deschidere spre cinematografia mondială printr-o circulaţie mulţumitoare a valorilor acesteia la noi şi printr-un binevenit contact al operelor şi creatorilor noştri cu alte cinematografii.

Sigur, nu se produce o schimbare calitativă bruscă, nu încetează să apară lucrări de la modeste la submediocre, dar au loc zvîcniri, încercări şi, uneori, dorinţa autodepăşirii izbîndeşte. Se află în curs un proces general de îmbunătăţire a mentalităţii, se pune cu tot mai multă acuitate problema competenţei şi talentului care trebuie să ia locul elanului şi entuziasmului infantil. Critica îşi perfecţionează uneltele într-un efort de profesionalizare ; apariţia revistei *Cinema*, în 1963, şi creşterea tirajului ei, în cîţiva ani, la

Scanned with OKEN Scanner

circa 200.000 exemplare, rubricile permanente din toate revistele de cultură şi literare creează un teren favorabil dezvoltării şi ascuţirii spiritului critic. Rolul criticului de însoţitor entuziast şi încurajator al cineaştilor e înlocuit treptat cu responsabilitatea şi judecata critică severă ; începem să amendăm lucrările mediocre, să ne opunem rebuturilor, peliculelor false, contrafăcute, nesincere, poleitoare etc. Ceea ce nu înseamnă că acestea nu continuă încă să apară, dar frecvenţa lor scade simţitor, fiind treptat înlocuite de filme ce tind tot mai hotărît spre condiţia superioară a artei. Voci noi de scenarişti şi regizori împrospătează marele detaşament al creatorilor. Un val de scriitori se îndreaptă spre cinematografie cu dorinţa sinceră de a o ajuta : Eugen Barbu, D. R. Popescu, Fănuş Neagu, Horia Lovinescu, Nicolae Breban, Alecu Ivan Ghilia, Süto Andras, I. D. Sîrbu, Ion Băieşu, Horia Pătraşcu care, alături de colaboratorii mai vechi — Titus Popovici, Mihnea Gheorghiu — reuşesc, scenarizînd opere cunoscute sau scriind scenarii originale, să aducă un suflu mai proaspăt, un aer mai ozonat în zona creaţiei cinematografice. Regizori deja cunoscuţi — mai mult sau mai puţin — se impun decisiv în această perioadă (Andrei Blaier, Manole Marcus, Ion Popescu-Gopo, Geo Saizescu, Mircea Drăgan, Gh. Vitanidis, Iulian Mihu, Savel Stiopul), în timp ce apar cîteva foarte originale voci noi (Lucian Pintilie, Malvina Urşianu) sau nume promiţătoare (Şerban Creangă, Alecu Croitoru, Ştefan Tr. Roman) ; unii regizori vin din domenii învecinate : Horea Popescu din teatru, Al. Boiangiu din filmul documentar. Au loc şi cîteva colaborări cu regizori străini, din care profitabile sub raport profesional trebuie socotite doar cele cu René Clair şi Henri Colpi.

În planul creaţiei se produce o mai decisă diversificare tematică, desprinzîndu-se două orientări principale, remarcate, dealtfel, şi mai înainte, dar conturate, acum, cu mai multă precizie : a) direcţia filmului istoric, cu intenţia program a realizării epopeii naţionale şi b) direcţia filmului de actualitate. Majoritatea producţiilor anilor 1966—1970 se subsumează acestor linii de rezistenţă ; înafara lor mai rămîn însă să plutească în derivă — cum vom vedea mai jos — destui... naufragiaţi în oceanul calm al cinematografiei.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria, o zonă de inspirație fertilă

Filmul istoric, avînd oarecare tradiții în creația românească *Războiul Independenței*, 1911, *Cetatea Neamțului*, 1914, *Ecaterina Teodoroiu*, 1930), își încercase deja forțele, în 1963, prin *Tudor* de Lucian Bratu și prin *Lupeni '29* de Mircea Drăgan. Cineaștii români nu par a fi tentați de genul impus în special de americani („hollywoodizarea istoriei", zicea un critic, înțelegînd prin asta transformarea subiectului istoric în simplu pretext pentru intrigi de malacov sau blocarea gîndirii spectatorului printr-un fast excesiv); ei meditează cu oarecare gravitate asupra istoriei și, fără a ocoli dimensiunile superproducției, urmăresc să descopere în istorie sensuri fierbinți ce rezonează în actualitate, caută cu patos rădăcinile adînci ale neamului în vatra sa milenară; filmele lor se vor mesaje vibrînd de patriotism. Îi stăpînește, din aceste cauze, grija rigorii documentare, care îi face să se crispeze adesea, să nu poată evita o anume gravitate excesivă.

Deosebim în perimetrul filmului istoric din această perioadă mai multe categorii de lucrări, grupate după perioadele istorice din care se inspiră:

TRECUTUL ÎNDEPĂRTAT, perioda formării poporului român, a inspirat două pelicule de amploare: *Dacii* (1967) și *Columna* (1968), ambele scrise de Titus Popovici și regizate de Sergiu Nicolaescu, și respectiv, Mircea Drăgan. Cea dintîi ne oferă imaginea unui popor de viteji, de oameni simpli și drepți, prețuind mai mult ca orice libertatea, iubindu-și pînă la jertfă țara; un popor mîndru, iubitor de adevăr și frumos, purtător al unei avansate civilizații materiale și spirituale, cunoscător și neînfricat în ale războiului, prieten cu natura, cu a cărei duritate și prospețime pare a fi înfrățit. Scenele mai izbutite din film sînt cele în care dacii se integrează armonios peisajului natural. Splendidă, și ca idee și ca imagine, secvența bătăliei din strîmtoarea Turnu-Roșu în care războinicii daci sînt una cu stîncile, nu numai prin armonizarea îmbrăcăminții cu culoarea pietrei, ci mai ales prin expresia dură, hotărîtă de a se opune cucerito-

Scanned with OKEN Scanner

rilor. Operatorul C. Ciubotaru a realizat, aici, una din paginile sale de măiestrie.

Rezervele de dramatism ale scenariului au fost folosite de regizor cu priceperea sesizării nuanțelor, a esenței relațiilor umane ; în cele două tabere se consumă drame puternice, ele nefiind concepute doar ca două forțe care n-au altă treabă decît să se înfrunte : Decebal e sfîșiat de durerea sacrificării fiului său pe altarul lui Zamolxe ; Meda, fiica lui, trăiește fiorul primei iubiri și acceptă resemnată condiția neîmplinirii acesteia ; Severus, romanul de origine dacă, se zbate între chemarea sîngelui strămoșesc și onoarea de militar, alegînd jertfa ; Fuscus e ros de ambiția măririi, căreia îi cade victimă.

Superproducție, filmul *Dacii* ocolește, totuși, spectaculosul în sine (condiție comercială), căutînd tonul unei meditații asupra istoriei, de pe poziția unei gîndiri moderne, marxiste.

Rolul lui Decebal e interpretat foarte onorabil de Amza Pellea. Alături de el, Mircea Albulescu, György Kovacs și un grup de actori francezi (Marie-José Nat, Pierre Brice, Georges Marchal) izbutesc o interpretare de ținută. Mențiuni speciale merită Liviu Popa și Viorel Ghenea pentru decoruri și Hortensia Georgescu, autoarea costumelor.

Un an mai tîrziu, în 1968, apare *Columna* în regia lui Mircea Drăgan, film care, continuînd firul principal din *Dacii*, încearcă să surprindă procesul complex al nașterii poporului român din împletirea elementelor autohtone cu cele romane suprapuse. Fără a renunța în întregime la condiția superproducției, autorii pun principalele accente pe dramatismul cotidian al acestui proces. Insistînd asupra unor destine omenești individuale, autorii își scot filmul de sub incidența superproducției plasîndu-l sub cea, mai precisă, a dramei istorice.

Apelînd la informarea științifică — în limitele documentelor existente — autorii nu au intenționat doar o reconstituire istorică și etnografică, ci un film în care ficțiunea să pună în valoare documentul istoric și să-l facă sensibil spectatorului. Nici *Dacii* nici *Columna* nu s-au putut elibera însă de acea crispare pomenită mai sus, izvorînd din rigoarea documentară și grija răspunderii clare la imperativele contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Echipa de interpreți s-a dovedit și aici unitară. Memorabilă — creația lui Ștefan Ciobotărașu în rolul Ciungului, un dac bătrîn și înțelept — simbol al înțelepciunii și perenității poporului pe acest pămînt; el înțelege tragedia poporului dac supus de romani, dar înțelege, totodată, cum trebuie să reziste acest popor pentru a-și păstra ființa și pentru a rămîne pe pămîntul strămoșesc. Marea simplitate tragică a acestui personaj emoționează și convinge. Din nou echipa de interpreți e alcătuită din actori români (Gh. Dinică, Ilarion Ciobanu, Florin Piersic) și străini (Richard Johnson, Amedeo Nazari, Antoanella Lualdi).

În contextul cinematografic al anilor '67 — '68 ambele filme au fost succese reale și ele rămîn „de referință" oricît ne-am detașa de ele prin trecerea timpului și prin rafinarea gustului și a spiritului critic.

Tot în categoria aceasta vom înscrie și filmul *Sentința* (1970). Este o coproducție româno-maghiară, regizată de Ferenc Kösa (premiul de regie la Cannes, 1967, pentru filmul său *Cei 10 000 de sori*) prin care se aruncă o privire contemporană în întunecatul ev-mediu pentru a descoperi acolo figura monumentală a lui Gheorghe Doja și pentru a înțelege, prin el, sensul momentului istoric respectiv. Kösa n-a urmărit să realizeze filmul unei mari răscoale țărănești, ci un portret cinematografic-psihologic al conducătorului acesteia, încercînd să-l restituie prezentului mai convingător și mai uman decît o fac paginile manualului de istorie. „Filmul acesta va fi în întregime o căutare — declara regizorul — căutare a ceva care e mai mult decît *a trăi* sau *a muri*, poate a ceva numit revoluție". Regizorul a ocolit bătăliile și a căutat atmosfera, starea de spirit, condiția psihologică, încercînd să închege, pe aceste coordonate, tabloul zbuciumatului ev. Rezultatele obținute nu sînt în întregime cele așteptate. Imaginea unor realități medievale românești sau europene se impune greu. Din mulțimea de chipuri și tipuri, puține sînt caractere puternice, capabile să tensioneze dramatic relațiile umane. Doar Gheorghe Doja (interpretat de F. Bessenyei) și Diacul (Gh. Motoi) ating o cotă convenabilă. Dar filmul *Sentința* trebuie reținut pentru patetismul ponderat, sobru cu care tratează un moment de intens dramatism din istoria noastră.

La periferia *filmului istoric* întîlnim o altă categorie de pelicule care folosesc istoria ca fundal pentru *aventură* (cu re-

Scanned with OKEN Scanner

ale virtuți educative); sînt filme de divertisment, urmînd modelul „capă și spadă", dar nuanțîndu-l în chip original, pe specific românesc. Scriitorul Eugen Barbu secundat de alți doi scenariști, împreună cu regizorul Dinu Cocea, au inițiat un adevărat serial despre haiduci, început în 1966 cu *Haiducii* (debutul lui Dinu Cocea) și continuat în 1968 cu *Răpirea fecioarelor* și *Răzbunarea haiducilor*. Folclorul a fost pentru autorii filmului cel mai prețios izvor de inspirație, documentul de arhivă trecînd de la început în plan secundar. Filmele au fost populare și au promovat — pe lîngă aventurile de un pitoresc cuceritor — idei și sentimente patriotice. Revolta împotriva justiției sociale a creat în epoca respectivă o anumită psihologie pe care cineaștii au surprins-o cu pricepere; totodată filmele au o intrigă bogată și bine articulată, peisajele sînt foarte frumoase („spațiu specific românesc" — Eug. Schileru) meritul fiind, desigur, al operatorului George Voicu. Doi dintre interpreți au fost excelenți: Toma Caragiu (Răspopitul) și Marga Barbu (Anița). În rolul căpitanului de haiduci Amza, Ion Besoiu n-a avut suficientă prestanță. În următoarele două pelicule el a fost înlocuit cu Emanoil Petruț, fără ca acesta să aducă vreun plus valoric.

Inițiat ca o trilogie, serialul a continuat — datorită marelui succes de public — cu alte cîteva titluri. *Haiducii lui Șapte-cai*, *Săptămîna nebunilor* și *Zestrea domniței Ralu*.

TRECUTUL APROPIAT, lupta comuniștilor în ilegalitate, pregătirea și desfășurarea insurecției sînt pentru noi cei de azi *istorie*, o istorie fierbinte încă, apropiată, la făurirea căreia unii dintre noi au luat parte activă. Cineaștii au avantajul că au cunoscut pe viu majoritatea faptelor acestei istorii apropiate. Cel puțin patru filme din perioada 1966—1970 s-au inspirat din această zonă generoasă a istoriei: *Procesul alb* de Eugen Barbu și Iulian Mihu, *Golgota* de Mircea Drăgan, *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie și *Canarul și viscolul* de Manole Marcus. *Procesul alb* (transpunere pentru ecran a romanului lui Eugen Barbu *Șoseaua Nordului*) evocă cel mai important moment al istoriei noastre noi: pregătirea și desfășurarea insurecției armate, antifasciste și antiimperialiste de la 23 August 1944. Subintitulat „ciné-roman", filmul prezintă un sugestiv și destul de complex tablou social-istoric al acestei

Scanned with OKEN Scanner

epoci dramatice și eroice. Iulian Mihu realizează o construcție filmică modernă, ocolind cursivitatea narativă și recurgînd la numeroase întretăieri și suprapuneri de planuri temporale și de stări psihologice ; tonul grav, limbajul sobru e în acord cu gravitatea faptelor evocate. În distribuție au fost folosiți : Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, Gh. Dinică, Toma Caragiu, George Constantin ș.a. Filmul are o imagine dinamică, subtilități plastice, cadre inteligent construite. De reținut : secvențele atacului de noapte asupra comandamentului german, luptele de stradă, reconstituirile de la Piatra-Olt ș.a. Într-un ciclu care s-ar putea aduna sub titlul „Filmele Eliberării" (asupra căruia vom insista mai tîrziu), pelicula lui Eugen Barbu și Iulian Mihu ar trebui să ocupe unul din primele locuri.

După ce în *Lupeni '29* regizorul Mircea Drăgan înclinase spre fresca socială, spre evenimente în stare să determine soarta unor mase largi de oameni, în *Golgota* el urmărește reflexele unor asemenea evenimente în conștiința cîtorva persoane al căror destin se află strîns legat și riguros determinat de aceste evenimente. Șase femei, văduve ale minerilor greviști împușcați în timpul eroicelor lupte din 1929, își caută dreptul la pensie. Este însă evident că nu atît derizoria sumă determină acțiunile lor curajoase, cît o sete organică de dreptate, conștiința întreprinderii unui act justițiar mai general ; dîrzenia, curajul, rezistența fizică și morală ale celor șase femei de aici provin. Valabilitatea filmului stă tocmai în această demonstrație de forță morală pe care o fac cele șase soții de mineri, forță care nu este numai a lor, ci a lumii din care vin și în numele căreia luptă. Dramaturgic vorbind, pelicula rezistă prin opoziția tensionată, prin conflictul aspru dintre grupul femeilor și grupul jandarmilor. E o înfruntare simbolică între două lumi. Dar în opunerea grupurilor stă și principala slăbiciune a *Golgotei* : grupul jandarmilor este mai interesant construit, mai variat ca psihologie, cu caractere mai ferm diferențiate, cu drame individuale mai firești și mai atent susținute în scenariu (N. Țic, M. Drăgan), cu alte cuvinte avem a face cu un personaj colectiv complex, ceea ce e mai greu de spus despre cel de-al doilea — grupul femeilor, minat de uniformitatea caracterelor, de nehotărîrea liniilor în schițarea portretelor.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi, în general, filmul are atmosferă şi o expresivitate de un dramatism sever, aproape dur, cineaştii s-au lăsat ispitaţi şi de spectaculosul în sine (boală a acestei perioade), fără acoperire în emoţie, în stări dramatice autentice. Frumuseţi plastice căutate, de efect (şase femei în negru se înşiruie pe o culme de deal proiectîndu-se pe un fundal de contrast, ca într-o tragedie grecească ; marşul prin ploaie etc.) se reţin pentru sensibilitatea şi iscusinţa operatorului George Cornea, dar în aceste secvenţe personajele nu trăiesc, ci sînt doar semne care compun cadrul.

Doi interpreţi excelenţi, Draga Olteanu (Ana Varga) şi Gh. Dinică (Sergentul), dau personajelor forţă şi autenticitate.

Un film de referinţă al acestei perioade este *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie (debut regizoral remarcabil), lucrare originală, realizată într-o tonalitate inedită ; a fost filmul anului 1966, un film grav, în ciuda faptului că e o poveste lirică — dragostea simplă şi pătimaşă a doi adolescenţi, o dragoste trăită în atmosfera densă a unor vremuri cumplite, vrăjmaşe lirismului şi purităţii. E povestea a doi tineri, luptători comunişti în ilegalitate, care împletesc pasiunea luptei revoluţionare cu sinceritatea iubirii lor tulburătoare, frumoasa lor idilă (permanent cenzurată de luciditate) cu elanul reţinut şi conţinut al angajării lor sociale. Fiorul tragic ce străbate naraţiunea de la un capăt la altul — fior izvorît din contradicţia de neîmpăcat a idealului celor doi eroi cu lumea în care sînt nevoiţi să trăiască şi împotriva căreia merg conştient şi hotărît — accentuează gravitatea filmului.

Duminică la ora 6 a avut o primire contradictorie ; limbajul inedit, maniera foarte personală a regizorului şi operatorului de spargere a şabloanelor epice cunoscute, incapacitatea declarată de a povesti cursiv au şocat multă lume. Opera are virtuţi de film psihologic, de atmosferă. Două realităţi se împletesc, se întretaie, se suprapun sau se succed după o logică liberă a personajului principal ; este mai întîi realitatea propriu-zisă în care se mişcă eroul şi din care culege fugare impresii — o gară, un tren, nişte tineri fericiţi — şi realitatea lui interioară, stările lui sufleteşti, memoria afectivă impresionată de evenimente tragice. Regizorul mînuieşte foarte sigur aceste două realităţi, izbutind nu numai o surpriză formală în cinematografia noastră, ci impunerea unui procedeu nou care revitaliza arta filmică la noi.

Scanned with OKEN Scanner

La festivalul de la Mar del Plata (1966) *Duminică la ora 6* a primit trei distincții (Premiul special al juriului, Premiul mișcării de experiment și Premiul criticii), iar la Pesaro, în același an, s-a bucurat de o bună primire și de aprecieri din partea criticii. „Autorul nu-și propune — scria Aggeo Savioli în *L'Unita* — numai probleme de limbaj ; el înfruntă tematica rezistenței într-un mod curajos : restituind prospețimea sentimentelor și a rațiunilor de atunci, fără a le suprapune frămîntărilor noastre de azi, dar iluminînd valoarea perenă, și de aceea actuală, a acelui moment de luptă pentru libertate".

Incapacitatea povestirii cursive și-o descoperă și Manole Marcus care, în 1970, realizează un film foarte original : *Canarul și viscolul*. Noile forme de expresie, înnoirile limbajului aveau, fără îndoială, o motivație interioară, impusă de natura subiectului, dar ele nu erau deloc străine de efortul „tinerii pasului" cu noutățile din cinematografia mondială. Maniera Alain Resnais (din *Hiroșima, dragostea mea* sau *Anul trecut la Marienbad*) de interferare a planurilor temporale, de fărîmițare și recompunere a timpului după o logică proprie personajului principal, se resimte în *Canarul și viscolul*. Aici se întrepătrund trei planuri temporale : unul *real* (în care se mișcă eroul-ilegalist), altul *al retrospecțiilor* (în care acesta reface unele scene din viața lui zbuciumată) și un al treilea, *al fanteziei, al introspecțiilor* (în care personajul — mai întîi conștient, apoi răpus de oboseală și de ger — străbate zone temporale incerte, bizare, invenții ale subconștientului și ale stării de delir dinaintea morții care-l cuprinde treptat). Procedeele lui Manole Marcus (ale scenaristului Ioan Grigorescu și ale operatorului Al. Intorsureanu) se dovedesc fertile, filmul lor constituindu-se într-un izbutit examen de maturitate ; regizorul și-a păstrat o luciditate permanentă în expunere, în ordonarea inteligibilă a planurilor, iar operatorul a dovedit măiestrie în diferențierea lor cromatică, izbutind, totodată, un acord armonios al culorii care conferă filmului unitate de stil. Arhitectura scenariului, care face să explodeze cursivitatea clasică a narațiunii, îngăduie o analiză nu a faptelor, ci a gîndurilor, a vieții interioare, a stării de spirit a eroului.

Scanned with OKEN Scanner

TANGENȚE LA TEMA RĂZBOIULUI. Filmele care se supun acestei teme cad și ele sub incidența istoriei. Au apărut în perioada la care ne referim : *Tunelul* (1966, coproducție româno-sovietică) și *Cerul începe la etajul III* (1967), ambele de Fr. Munteanu, *Baladă pentru Măriuca* (1969) de C. Neagu și T. Constantinescu, *Castelul condamnaților* (1970), *Doi bărbați pentru o moarte* (1970) de Gh. Naghi și *Prea mic pentru un război atît de mare* (1970) pe un scenariu de D.R. Popescu. *Tunelul* era un film slab. La scenariu, Fr. Munteanu a colaborat cu sovieticul Gh. Vladimov. Este povestea unui grup de ostași români și sovietici care, în timpul ultimului război au misiunea salvării unui tunel, punct stategic, pe care armatele hitleriste, în furia retragerii, voiau să-l arunce în aer. Caracteristica filmului : eroismul și elanul tinereții. Rod al unei imaginații precare și al unui limbaj cinematografic elementar, pelicula nu comunică nimic, întocmai ca și *Cerul începe la etajul III*, în care eroii principali au o structură simplistă. În construcția filmului regizorul a vrut să fie în pas cu moda ; l-au tentat și pe el acele subtile „jocuri" de-a timpul despre care vorbeam mai sus și în care izbutiseră Lucian Pintilie și Manole Marcus. Lui Francisc Munteanu însă „jocurile" nu i-au ieșit, mai întîi pentru că personajele lui n-aveau forță interioară și apoi pentru că regizorul nu stăpînea mijloacele unui limbaj modern.

În contextul unei tematici „de război" care se referea exclusiv la ultima conflagrație, apărea, în 1969, filmul *Baladă pentru Măriuca.* Așa cum arată chiar titlul, filmul s-a inspirat din folclor pentru a spune „cîntecul" eroinei de 12 ani, căzute la Mărășești în primul război mondial. Autorii au izbutit să imprime un suflu eroic filmului lor, dar dorita atmosferă de baladă n-au surprins-o, cu toate calitățile imaginii lui Viorel Todan. Interpreta principală, eleva Brîndușa Hudescu era excelentă.

Ecranizînd o nuvelă de Süto Andras, regizorul Gh. Naghi încearcă un film psihologic — *Doi bărbați pentru o moarte* ; pe fundalul războiului se conturează drama de o viață a doi bărbați, un român și un maghiar, foști cei mai buni prieteni și ajunși „cei mai buni dușmani" (D. I. Suchianu) din cauză că au iubit aceeași femeie. Povestea ni se dezvăluie pe măsură ce Demeter — prins de nemți și condamnat la moarte

Scanned with OKEN Scanner

pentru că a arborat steagul românesc — și-o reamintește fragmentar, îndreptîndu-se spre locul execuției. Nemții îi dau șansa să se salveze dacă indică un român care să moară în locul lui. Demeter se gîndește la Costan, apoi renunță și cei doi mor împreună, pecetluind prin moarte o fraternitate pe care întîmplările cumplite ale vieții nu au putut-o distruge. Povestea spusă de Süto Andras și Gh. Naghi e generoasă și în substanța ei umană și ca posibilitate de devenire cinematografică. Dar, din păcate, această devenire plătește tribut convenționalismului, dorința evidentă a autorilor de a face o demonstrație nu și-a găsit o expresie artistică fermă, întîmplările și oamenii nu au consistența necesară rotunjirii unei opere mature. Cel mai mare merit al filmului, după generozitatea temei și noblețea intențiilor, revine imaginii semnate de Nicu Stan. Imaginea, mai mult decît cuvîntul și decît actorii, este purtătoarea stării dramatice a unor scene cheie, după cum în altele își relevă valențele lirice în consonanță cu mișcările sufletești ale eroilor.

Prea mic pentru un război atît de mare (*1970*), film realizat pe un scenariu de D.R. Popescu, este un poem sau, mai exact, o suită de poeme, de o mare sinceritate și tristețe, străbătut de un autentic fior tragic. Eroii filmului sînt chinuiți de război, pîndiți de moarte, înnobilați de dor și de un spirit de confraternitate. Pentru a surprinde această gamă de sentimente s-a recurs la filmări scurte, concentrate, la o imagine de aleasă expresivitate și plasticitate (Dinu Tănase), la situații caracteristice compuse cu inspirație și filmate numai în punctele cheie, capabile să spună totul ; de aceea spectatorul întîlnește adesea secvențe ce par neterminate, retezate de un monteur inteligent care știe să sugereze nu să povestească pînă la capăt. Gîndirea creatorilor acestui film e matură. Interpreții sînt bine aleși și dirijați. Copilul Mihai Filip are o figură sinceră deschisă, străbătută de semnele tuturor trăirilor interioare ale micului erou. Mircea Albulescu, Ernest Maftei, Gh. Cozorici, Ștefan Radof impun figuri și caractere pregnante.

Ultimul film de război din această perioadă, *Castelul condamnaților* (1970), pe un scenariu de Nicolae Țic și Mircea Drăgan, propune o privire asupra unui moment dramatic : ultima zi de război, întîia zi de pace. E un prilej de analize psihologice, de momente bine tensionate, de eviden-

Scanned with OKEN Scanner

ţiere a unor caractere precis conturate. Victor Rebengiuc în special, apoi Octavian Cotescu, Fory Eterle, George Mihăiţă au contribuţii interpretative deosebite.

Problematica filmului istoric va reveni în discuţia noastră, chiar cu mai multă insistenţă, în etapele următoare ale cronologiei pe care o urmărim ; după 1970, cînd ideea epopeii naţionale va cîştiga teren, filmul istoric se va afla mereu în atenţia cineaştilor, iar calitatea lui va spori simţitor în unele cazuri.

Imperativele actualităţii

Ideea că filmul de actualitate este condiţia vitală a oricărei cinematografii naţionale era limpede pentru toată lumea în perioada 1966 — 1970 şi toată lumea... cinematografică din studiourile bucureştene, din redacţiile de scenarii şi din forurile de conducere era plină de cele mai bune intenţii. Dificultăţile apar însă pe drumul spinos de la intenţie la realizare. Ce anume împiedica o producţie satisfăcătoare (mai întîi numeric) de filme de actualitate ? S-a spus şi s-a scris în repetate rînduri : insuficienta cunoaştere a realităţii, neînţelegerea profundă a esenţei şi ineditului ei ; lipsa de îndrăzneală în investigarea acestei realităţi şi incapacitatea de a o revela convingător. Criticul D. Costin adăuga neajunsurilor de mai sus : rutina, minima rezistenţă, prudenţa exagerată şi sterilă în virtutea cărora pe ecran ar fi „mai bine“ să spui lucruri chiar plate dar care s-au mai spus, decît lucruri — fie şi esenţiale — dar care încă nu s-au spus. Rezultatul firesc al unor asemenea concepţii : filme cărora le lipseşte încărcătura de idei, de adevăr, de semnificaţii, autenticitatea conflictelor, a caracterelor, a atmosferei, a dialogului ; filme care reduc actualitatea la decor.

În aceste condiţii, eforturile care s-au făcut pentru impunerea ideii priorităţii filmului de actualitate în cinematografia românească au rodit încet, timid şi neconvingător. Abia în deceniul următor (după 1971) accentul principal al producţiei se va deplasa în favoarea acestei categorii. Deocamdată ne aflăm încă sub imperiul timidităţii şi al carenţelor deja citate, ne aflăm departe de cerinţe şi de aşteptări. Căutări, zbateri putem însă reţine. Scriitorii veniţi în cinematografie încearcă să descifreze pe şantiere, în uzine, la sate realităţi

Scanned with OKEN Scanner

noi, relații umane inedite, propunînd mai întîi — cum observa critica — personaje colective : personajul-șantier, personajul-uzină, personajul-cooperativă agricolă. Treptat se impune problematica majoră a edificării omului nou. Se încearcă evitarea retorismului, a aerului de paradă, a schematismului din tipologie. În urma acestor eforturi, apar cîteva filme promițătoare : *Subteranul* de Ioan Grigorescu și Virgil Calotescu și *Diminețile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier, ambele în 1967, *Căldura* de Horia Pătrașcu și Șerban Creangă și *Apoi s-a născut legenda* de Andrei Blaier, ambele în 1969. Viața satului, problematica atît de complexă a revoluționării conștiinței țărănești cu rădăcini milenare, e sondată — deocamdată timid — de filme ca *Vremea zăpezilor* (1966), scris de Fănuș Neagu și Nicolae Velea și regizat de Gh. Naghi, *Castelanii*, comedie satirică de Gh. Turcu pe un scenariu de Süto Andras, *Balul de sîmbătă seara* (1968) de D.R. Popescu și Geo Saizescu.

PROBLEMATICA ȘANTIERULUI domină, cum se vede, în suma restrînsă a filmului de actualitate din această perioadă. Un film ca *Diminețile unui băiat cuminte* a fost, în condițiile date, egal cu o revelație. Scenariul, transpunere a unei proze scurte, trasează cîteva linii sigure în procesul complex al formării idealului de viață al unui tînăr, urmărește și surprinde acel hotărîtor pas care se numește start, plecarea în cursă pe o pistă care e însăși viața. *Diminețile unui băiat cuminte* se reține pentru pasiunea și prospețimea dezbaterii, pentru sinceritatea exprimării unor adevăruri de viață și, nu în ultimă instanță, pentru acuratețea scrierii cinematografice. Eroii sînt niște tineri care, absolvind liceul și neintrînd la facultate, își caută un rost. Unul din ei, Vive, se hotărăște „s-o ia din loc" ; șantierul îl primește într-un optimist vacarm de mașini și oameni și îl circumscrie preocupărilor acestora. Procesul integrării lui Vive în acest univers insolit pentru el se desfășoară calm, fără ostentație, eroul trăind niște experiențe care îl poartă firesc pe un drum ascendent pînă la autodescoperire. Șabloanele specifice epocii nu lipsesc, dar e evident și efortul depășirii lor. Meritul regizorului Blaier stă în faptul că a știut să folosească, în transpunerea scenariului, o manieră originală, caracterizată prin

Scanned with OKEN Scanner

firescul faptului cotidian, prin simplitatea și sinceritatea tratării relațiilor umane. Este o adevărată reușită pentru acea vreme faptul că personajele nu sînt scheme, nu sînt abstracțiuni date, ci caractere viabile, între care plutește o poezie a tinereții, cu asprimi și frumuseți specifice mediului și vîrstei.

Aceiași autori realizează, în 1969, un alt film al șantierului — *Apoi s-a născut legenda*, dovedind că au, mai mult ca alții, pasiunea actualității. De data aceasta ei încearcă tonul meditației ; meditează asupra condiției omului contemporan, se întreabă care este drumul lui spre împlinire și spre fericire. Ce-i trebuie omului ca să fie fericit ? întreabă filmul și răspunsul pe care îl sugerează este că fericirea stă în continua căutare, în febrilitatea tinderii continue spre ceva. Redea, eroul principal, e legat prin toate fibrele ființei sale de șantier ; acolo e el însuși, acolo simte că se realizează ca ființă socială. Ceea ce îi lipsește e un cămin și o dragoste care să-l ajute să se împlinească și într-un plan de umanitate mai intimă. Le va găsi ? Întrebarea rămîne deschisă oricărui răspuns. Frumos este jocul de contradicții în care este încadrat eroul : caracterul itinerant al șantierului este incompatibil cu dorința — firească, omenească — de a-și întemeia un cămin. Fără șantier, Redea ar fi și mai neîmplinit decît este fără dragoste. Dramatismul condiției sale este evident și cineaștii îl dezvăluie cu iscusință. Ilarion Ciobanu (Redea) face temerara încercare de joc interiorizat și parțial reușește. O partitură frumoasă, interpretată excelent, are Margareta Pogonat (Neda), pe atunci prea puțin folosită în filme ; ea cucerește prin discreția sentimentelor și finețea expresiei.

Imaginea șantierului e surprinsă în linii prea groase ; regizorul Blaier și operatorul Nicu Stan caută poezia faptului autentic, drept pentru care aduc în prim-plan mașini zgomotoase, aglomerații etc. care acopăr adesea dinamica sufletească a personajelor. Unii eroi (Mitu, adus parcă din *Diminețile unui băiat cuminte*) au complexe livrești care le falsifică ; sînt ecouri și transplanturi din filme antonioniene sau richardsoniene care sună a gol.

SATUL CONTEMPORAN, zonă fierbinte a actualității, și-a făcut loc, treptat și timid, spre ecran. În 1966, *Vremea*

Scanned with OKEN Scanner

zăpezilor continua preocupările anterioare ale unor regizori ca Alecu Croitoru (*Merii sălbatici*, 1965), Horea Popescu (*Dragoste lungă de-o seară*, 1964), Geo Saizescu (*Un surîs în plină vară*, 1964) ș.a.

Intitulîndu-și filmul *Vremea zăpezilor*, autorii au creat o foarte frumoasă metaforă ; aspirația nepotolită către puritate, „setea de alb", de curat, tendința spre conștiința imaculată a eroului principal Pavel Pavel este admirabil „prinsă" în această imagine poetică. Pavel Pavel (al cărui nume simetric nu ni se pare a fi întîmplător, el încercînd să fie o replică a lui Petre Petre, un Petre Petre într-o nouă etapă istorică) aspiră la această „vreme a zăpezilor", luptă pentru a ajunge la ea și va ajunge treptat, trecînd peste obstacolele ce-i stau în față, zbătîndu-se, învingîndu-se pe sine, înțelegînd, manifestîndu-se cu intransigență. „Unul din noi doi nu va apuca zăpada" îi spune Achim lui Pavel. Conflictul se anunță așadar încordat, plin de tensiune. Este, în fond, conflictul dintre două concepții despre viață : pe de o parte concepția lui Pavel Pavel, nouă, neclintită, care refuză compromisul și necinstea, care pune interesele obștești mai presus de cele ale sale ; pe de altă parte, concepția Morogani-lor, venind din straturi învechite și îmbîcsite de egoism, de răutate, de dușmănie. Înfruntarea lor este sîmburele conflictului. Din păcate săbiile nu sînt trase din teacă pentru o luptă deschisă, hotărîtă. Se apelează la „laterale" insuficient plauzibile, astfel încît confruntările se produc pe ocolite.

Scenariul lui Fănuș Neagu și Nicolae Velea aduce un material faptic bogat, cu resurse de viață credibile, vibrante. El are calități mai ales în ceea ce privește surprinderea atmosferei specifice a satului din Bărăgan, acea cunoscută atmosferă atît de pregnant surprinsă de Panait Istrati. S-a făcut apel nu numai la resursele umane ale satului, ci și la peisajul natural atît de pitoresc și propriu desfășurărilor dramatice. Scenele din viața comună a satului, momentele de petrecere și de muncă alcătuiesc o priveliște încărcată de autenticitate, de pitoresc reținut și de dinamism.

Gh. Naghi a slujit scenariul cu bună credință, cu onestitate, dar numai atît ; a valorificat din el ceea ce era foarte evident și la îndemîna oricui să valorifice. El n-a găsit însă ceea ce scenariul conținea ca subtext, ca valori latente, neex-

Scanned with OKEN Scanner

primate direct, adică nu a creat nimic în afara literei scrise, ci s-a mulțumit s-o transpună cinematografic pe aceasta.

După tonul grav din filmul lui Gh. Naghi, apariția unei comedii, *Castelanii*, era o adevărată surpriză. Süto Andras pornea, în realizarea scenariului, de la piesa sa *Nuntă la castel* din care păstra doar personajele principale. Satira sa viza tare ale conducerii neinspirate a unei cooperative agricole de producție, mentalități învechite, relații neprincipiale. Comedie de situații și de caractere, filmul s-a reținut, în 1967, pentru curajul și ascuțimea cu care aborda probleme curente ale vieții satului.

CHIPUL OMULUI NOU, o diversă *problematică etică*, iată subcapitole care grupează majoritatea producțiilor de actualitate ale anilor 1966—70. *La porțile pămîntului* (1966) de Geo Saizescu, *Cine va deschide ușa?* (1967) de Gh. Naghi (scenariul de Al. Andrițoiu și N. Ștefănescu), *Corigența domnului profesor* (1968) de H. Boroș (scenariul I. D. Sîrbu), *Zodia Fecioarei* (1967) de Manole Marcus (scenariul Mihnea Gheorghiu), *Meandre* (1967) de Mircea Săucan (scenariul Horia Lovinescu), *Ultima noapte a copilăriei* (1968) de Savel Stiopul (scenariul D. Carabăț), *Gioconda fără surîs* (1968) de Malvina Urșianu, *Răutăciosul adolescent* (1969) de Gh. Vitanidis (scenariul N. Breban) și *Reconstituirea* (1969) de Lucian Pintilie sînt filme care abordează o tematică largă, de la revelațiile dureroase sau tonice ale vîrstei tinere, la întrebări fundamentale asupra posibilității realizării depline sau a neîmplinirii în condițiile vieții contemporane, de la mutațiile, adesea dure, care au loc în viața satului, la problema răspunderii individului față de societate și a societății față de individ. Titlurile sînt multe, cum se vede, temele sînt grave, dar majoritatea filmelor sînt mediocre, promovează cu stîngăcie idei noi, ocolesc zonele fierbinți, mimează optimismul, vehiculează scheme în loc de personaje. La cîteva care evită parțial sau total asemenea hibe ne vom opri în continuare.

Neavizați, am putea crede ușor că în *Zodia Fecioarei* avem a face cu un subiect inspirat din antichitate. De fapt ni se prezintă o dramă modernă desfășurată doar pe un fond antic. Este drama unei familii dobrogene din zilele noastre împle-

Scanned with OKEN Scanner

tită cu niște obiceiuri care vin din îndepărtatele secole, cu un fel de carnaval prilejuit de anotimpul recoltei, anotimp denumit în mitologie „Zodia Fecioarei". Paralelismul numelor unor personaje cu al unor eroi de mitologie, desfășurarea unor obiceiuri străvechi în costume de carnaval și într-un decor antic (urmele cetății Istria), construcția scenariului pe canoanele tragediei antice, toate acestea creează o atmosferă care ne trimite îndată spre antichitate. Destule alte elemente însă ne readuc la timpul prezent : carnavalul e pregătit de directorul căminului cultural, Dita și Dionis sînt niște artiști amatori, Sabina vine dintr-un spital ultramodern și călătorește cu autobuzul, este pomenit numele președintelui sfatului raional, deci raportarea la timpul prezent este mai mult decît evidentă. Și totuși povestea celor doi îndrăgostiți are în ea ceva straniu, anacronic parcă. Urmăriți de greșelile părinților, copiii nu pot ajunge la fericirea pe care o visează și se sinucid.

Regizorul Manole Marcus și-a ales ca loc de desfășurare a filmului său Dobrogea însorită, cu peisajul ei fierbinte, aspru, pietros și cu oameni care trăiesc cu o intensitate solară clipele de bucurie și de deznădejde, capabili de hotărîri supreme.

Filmul lui Manole Marcus și Mihnea Gheorghiu aducea o notă de originalitate atît prin construcția lui, îmbinare de clasic și modern, cît și prin îndrăzneala cu care părăsea rețete învechite, pe care unii dintre cineaștii noștri ambiționau încă să le folosească.

În anii 1966—68, cînd a fost gîndit și realizat filmul Malvinei Urșianu *Gioconda fără surîs*, era în vogă procedeul investigării trecutului de pe poziția prezentului și interferarea celor două planuri temporale, cercetarea trecutului pentru înțelegerea dramelor prezente ; eroii Malvinei Urșianu se reîntîlnesc după 20 de ani de la o despărțire ale cărei cauze nu le cunoaștem cu exactitate, le presupunem doar. Reîntîlnirea e prilejul analizării lucide a unui eșec. Și Irina și Caius sînt acum un fel de camere de rezonanță pentru ecourile unor greșeli din trecut, greșeli care le-a marcat și le marchează încă existența. Confruntarea lor pare a avea ca scop găsirea unui teren de reconciliere a pozițiilor, dar concluzia la care amîndoi ajung e că revenirea la ceea ce a fost este imposibilă ; sentimentele erodate de timp nu suportă nici un fel de recondiționare ; continuarea însingurării este inevitabilă ; este pre-

Scanned with OKEN Scanner

ţul pentru excesul de luciditate din trecut sau pentru laşitatea de a nu fi înfruntat la timpul potrivit imponderabilul destin. Malvina Urşianu nu tratează această interesantă dramă modernă cu detaşare, ci se angajează în impunerea unei atitudini ; ea vrea să fie limpede ideea că fiecare este sau trebuie să se simtă responsabil nu numai pentru propriul său destin, ci şi pentu destinul celuilalt sau celorlalţi. Irina şi Caius (foarte bine interpretaţi de Silvia Popovici şi Ion Marinescu) înţeleg atît de tîrziu acest adevăr încît drama lor e condamnată să continue.

Tot dramă a responsabilităţii este şi *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie. Responsabilitatea umană, caracterul nociv, cu efecte tragice, al indiferenţei, al indolenţei, al lenii spiritului, iată ce îl preocupă pe regizor (care a scenarizat o nuvelă de Horia Pătraşcu) ; cît sîntem răspunzători, fiecare şi toţi laolaltă, de gesturile noastre, de interpretările noastre greşite, de violenţele şi necugetările noastre ? Sînt întrebările la care filmul îşi propune să răspundă, afirmînd necesitatea reumanizării omului, a edificării unei conştiinţe noi, consonantă cu noile transformări sociale. Strict cinematografic vorbind, lucrarea este de ridicată profesionalitate, excelează în subtilitate şi ironie, în acuitatea observaţiei şi în capacitatea concentrării narative, a tensionării ascendente, denotă un real simţ al spaţiului şi timpului, al nuanţării subtile a relaţiilor personajelor cu mediul înconjurător, cu contextul social.

Vom mai remarca, din această perioadă, filmul *Căldura* al lui Şerban Creangă, pe un scenariu de acelaşi Horia Pătraşcu. (Observăm că filmele care depăşesc nivelul mediu al acestei perioade erau realizate, majoritatea, de tineri, ceea ce constituie o reală promisiune pentru viitor). Eroii *Căldurii* sînt, ca şi autorii, tineri în jurul vîrstei de 20 de ani, ceea ce face ca filmul să fie, înainte de orice, un film de dragoste şi despre dragoste, despre puritate şi adevăr, şi mai ales despre căutarea febrilă a acestora. Sergiu Roman, eroul filmului e într-o continuă căutare ; sensul şi modalitatea integrării sale în viaţa socială — după ce primul drum încercat s-a dovedit inaccesibil — nevoia de simplitate, de căldură şi de dragoste, iată ce îl preocupă, ce îi creează vibraţie dramatică autentică. Cineaştii dovedesc o bună cunoaştere a psihologiei vîrstei tinere, se simt legaţi de perso-

Scanned with OKEN Scanner

najele lor, de unde o anume exuberanță a exprimării, dar și incapacitatea desprinderii de specificul vîrstei și a privirii „din afară", de la distanță, ceea ce ar fi îngăduit o tratare mai obiectivă și mai lucidă a problemelor puse în dezbatere. Șerban Creangă debutează însă foarte promițător, filmul său divulgînd calități profesionale deosebite : putere de concentrare și de sugestie, un simț remarcabil al poeziei, încredere în virtuțile alb-negrului din care obține efecte inedite, schițarea sigură a portretelor, cu accente pe trăsături de caracter definitorii, abil sugerate. Concentrarea narativă se realizează însă mai ales pe fragmente, în ansamblu filmul lăsînd impresia de împrăștiere, de insuficientă sudură între secvențe, de montaj nu întotdeauna inspirat. Să nu uităm însă că ne aflăm în fața unui debutant. Filmele lui viitoare — cum vom vedea — vor arăta un spor sensibil de profesionalitate.

La apariția filmului *Răutăciosul adolescent*, s-a spus despre regizorul Gh. Vitanidis că e preocupat de căutarea imaginii ideale a dragostei. Dar, dimpotrivă, el distruge această imagine, corodînd-o cu o substanță foarte puternică : orgoliul social. Scenariul lui N. Breban este interesant, universul intim al eroului principal, dr. Palaloga, este investigat cu abilitate — sondat și construit în același timp. Analiza psihologică are substanță și acuitate. Replica este densă, grea, dar și prea literară. Scenariul aduce pe ecran o proză bună care domină cinematograful. Regizorului i-a venit, desigur, foarte greu să se lupte cu replica atît de dominatoare și de aceea personajele lui vorbesc foarte mult și acționează sau trăiesc foarte puțin, adică invers decît cere cinematograful, artă a mișcării. În schimb, în compoziția cadrului, în elaborarea plastică, regizorul, arhitectul și operatorul au găsit o corespondență perfectă cu fraza literară. În ansamblu însă filmul este inegal. Ceva mai puțin de jumătate este dens, chiar cu oarecare suspens psihologic, lansează cîteva ipoteze interesante asupra structurii psihofiziologice a personajului central ; acestea însă nu se verifică în ceea ce urmează, mai mult, filmul părăsește, în partea a doua, atmosfera concentrată, eșuînd într-o poveste de dragoste obișnuită și excesiv literaturizată, desfășurată pe un fundal de poezie ostentativă și de rugăciuni de mănăstire care nu o înfrumusețează, ci o estetizează sufocant și o diluează. Dintre interpreți trebuie remarcat mai întîi Virgil Ogășanu și apoi cuplul Iurie Darie — Irina

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu al căror joc e minat însă de preţiozitatea impusă de regie întregii pelicule.

FILMUL POLIŢIST pretinde şi el un loc în sfera tematicii de actualitate, un loc ce nu poate fi, din păcate, decît foarte modest, mediocritatea lucrărilor de gen produse în perioada 1966—1970 fiind mai mult decît evidentă. Astfel încît simpla lor citare — pentru a avea un tablou complet al producţiei din această perioadă — o considerăm suficientă : *Şah la rege* (1966) de H. Boroş, *Amprenta* (1967), *Fantomele se grăbesc* (1968), apoi *Maiorul şi moartea* de Al. Boiangiu, *Simpaticul domn R.* (1970) de Ştefan Tr. Roman şi prima peliculă din seria *Brigada diverse...* de Mircea Drăgan.

Comedia, divertismentul

Derutată de aşa-zisul insucces al filmului *Directorul nostru* (1955) pe care presa l-a socotit... netipic şi deci indezirabil, comedia s-a comportat, în anii următori, cu o timiditate înduioşătoare ; comedia de actualitate, mai ales, n-a avut curaj să abordeze probleme cît de cît... serioase, limitîndu-se la aspecte periferice, minore ale vieţii sociale sau refugiindu-se în zone neutre, fără a afecta actualitatea fierbinte. Excepţiile au fost puţine. După 1965, citabile ar fi doar *Castelanii* (la care ne-am mai referit), *Faust XX* (1966) de Ion Popescu-Gopo, *Balul de sîmbătă seara* (1968) de Geo Saizescu, *Knock-out* (1968) de Mircea Mureşan. Titluri mai sînt : *Vin cicliştii* (1968) de A. Miheles, *Pantoful cenuşăresei* (1969) de Jean Georgescu, dar în ansamblu, şi mai ales sub raport calitativ comedia se află în suferinţă. Timidităţii în abordarea unor subiecte cu miez i se alătură lipsa creatorilor cu har. Unii fac comedie pentru că nu pot face altceva, alţii încearcă genul din cochetărie (ne gîndim la Mircea Mureşan, regizor serios, om al meditaţiei grave, nechemat pentru comedie), în sfîrşit, o a treia categorie, — cea a regizorilor înzestraţi pentru gen — este ţinută în loc de modestia scenariilor (Geo Saizescu, Gh. Turcu, Jean Georgescu). Un ton particular are, în acest context de modestie generală, Ion Popescu-Gopo care dovedeşte cel puţin o gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dire originală și o manieră inconfundabilă, chiar dacă operele realizate nu sînt de prea mare valoare. După ce, în anii anteriori semnase *S-a furat o bombă* (1962), *Pași spre lună* (1964) și *De-aș fi Harap Alb* (1965), împletind într-un chip propriu parodia cu fantasticul, basmul cu actualitatea, știința cu literatura și făcînd și alte amestecuri ingenioase în creuzetul imaginației sale debordante, Gopo trimite pe ecrane, în 1966, o poveste științifico-fantastică, *Faust XX*, de real interes și, poate, după *Harap Alb*, cea mai bună lucrare a sa. Ținuta ei experimentală era în ton cu tot ce făcuse regizorul pînă atunci. Filmul are o pistă științifică (pornește de la un experiment științific real) și alta fantastică, preluînd o sugestie din legenda faustică.

Scenariul său este ingenios, are vervă comică, fantezie. Și culmea, ideile sale pornesc de la niște realități actuale. După propriile-i declarații, Gopo este fascinat de unele descoperiri științifice, mai ales din domeniul medicinii. Vede fantasticul convertit în știință, vede știința devenită fantastică. Omul de știință, din ce în ce mai sigur stăpîn al naturii, îi apare înzestrat cu forțe „supranaturale". Aceste fapte l-au îndreptat spre Faust, încercînd transpunerea unui conținut filozofic în forme satirico-umoristice. „Oscilația între serios și glumă am urmărit-o pe întreaga schemă epică a cunoscutei legende faustice. Filmul face o pledoarie pentru libertatea de conștiință, de gîndire a omului, care în era mașinii riscă uneori să se lase dominat de ea" — declara Gopo, cu prilejul prezentării filmului la Festivalul de la Mamaia. Iar în altă parte, regizorul vorbește despre nelimitata putere de cunoaștere a omului, de capacitatea de a transpune în practică aceste cunoștințe. „Întrebarea este — zice el — ce anume facem cu cunoștințele noastre. În ce scop le folosim ? În stadiul actual de civilizație, ele pot foarte ușor să ridice omenirea spre culmi nebănuite sau dimpotrivă s-o nimicească. Rolul acesta al științei constituie problema capitală a filmului *Faust XX*.

Filmul nu-i scutit de defecte. Linia lui reală e, dramaturgic, convențională. Argumentația logică a întregului este deficitară. Apoi, pe alocuri, comicul capătă alură revuistică, ba chiar unele secvențe se află în vecinătatea vulgarului. Filmul nu e unitar stilistic — deficiență mai generală a creației lui Gopo, provenită din incapacitatea regizorului de a-și stă-

Scanned with OKEN Scanner

pînă, ordona, disciplina într-un sistem unitar inventivitatea eruptivă, imaginația sa în continuă stare de ecloziune.

Knock-out este o superficială comedioară muzicalo-circo-sportivo-coregrafică. Ca în orice comedie muzicală, subiectul este banal : o idilă între o călăreață de circ și un boxeur. La început lucrurile par destul de antrenante deși cam lipsite de originalitate și de umor. Pe parcurs povestea se dilată și se pierde în hățișuri umoristice inutil complicate care forțează zîmbetul, nereușind a-l transforma decît rareori în rîs sănătos. Sînt supralicitați cîțiva buni actori de comedie (Toma Caragiu, Dem Rădulescu), care, negăsind în scenariu surse de comedie veritabilă, nu se sfiesc a face circ.

Pe Geo Saizescu l-a interesat mereu și actualitatea și comedia — gen în care s-a simțit chemat. *Balul de sîmbătă seara* punea o problemă acută, de maximă actualitate : transferul dintre sat și șantierul industrial. Eroul central (bine interpretat de Sebastian Papaiani) vine de la țară pe uriașa platformă a unei hidrocentrale. E un prilej de a releva, cu mijloacele comediei,... drama integrării. Autorii filmului (scenariul D.R. Popescu) obțin bune efecte de comedie, dar problema pusă în discuție nu capătă adîncime. Regizorul a intenționat să se mențină în cotidian, să descrie oameni simpli cu caractere complexe, dar pe parcurs s-a pierdut în găselnițe comice de minimă rezistență. Elementele de valoare morală pe care scenariul le propune pentru personajul principal s-au pierdut sub valul de șotii agreabile pe care Papaiani le face cu farmec și cu haz.

Un pionier al cinematografiei românești, Jean Georgescu, experimentat în registrul comic, semna, în 1969, *Pantoful Cenușăresei*, arătînd o surprinzătoare scădere de formă. Comedioara sa e ușoară, superficială. Ici-colo, se întrevăd semnele profesionalității : grija pentru compoziția cadrului, unele ingeniozități de montaj, o simplitate îngrijită a mișcării camerei, dar povestea pe care ne-o spune este naivă și nu-și propune decît să lege între ele unele numere de estradă.

Divertismentul acestei perioade a fost reprezentat, apoi, de filmele : *Serbările galante* (1966) de René Clair și *Șapte bărbați și-o strengăriță* (1967) de Bernard Borderie, — coproducții române-franceze —, *Împușcături pe portativ* de

Scanned with OKEN Scanner

Cezar Grigoriu, o așa-zisă comedie muzicală, fără nici un har și fără elementară profesionalitate, *Războiul domnițelor* (1969) de Virgil Calotescu, divertisment istoric, film agreabil, în umbra modelului oferit de René Clair. *Serbările...* acestuia erau o simplă, fidelă și spumoasă cronică a unor ciudate vremuri de demult „compuse din moarte și glumă" cum zicea D.I. Suchianu, o comedie sclipitoare, făcută cu vervă și haz, plină de dueluri, de glume, de războaie în dantele și de încurcături galante.

Perioada care se încheie în 1970 nu constituie — cel puțin pentru genul comediei și divertismentului — o pregătire a terenului, o rampă de pe care să se lanseze, în anii următori, filme de valoare; așa încît comedia va suferi în continuare și, cum vom vedea, rareori va reuși să păşească peste linia de modestie exagerată trasată de acest deceniu.

Relația cu literatura. Ecranizările

Nu există cinematografie națională care să nu-și fi creat o strînsă relație cu literatura, în ciuda teoreticienilor care socot că literatura împiedică cinematograful să se exprime pe sine, să devină artă independentă. „Eroarea săvîrșită de cinematograf — zicea Luigi Pirandello — a fost, la început, de a urma un drum care nu-i convenea, acela al literaturii. Odată lansat pe acest drum, el s-a găsit în prezența unei duble imposibilități: 1. imposibilitatea de a găsi ceva care să înlocuiască adecvat cuvîntul vorbit; 2. imposibilitatea de a se lipsi complet de el. A rezultat din aceasta un dublu rău. El și-a făcut rău lui însuși neputîndu-și găsi expresie proprie, independent de cuvîntul vorbit, exprimat sau subînțeles; și a greșit față de literatură, limitată acum la pura vizualizare și lipsită, ca urmare, de toate valorile ei intelectuale, care, pentru a se exprima deplin, reclamă un mijloc de expresie mai complex, cuvîntul vorbit, care-i este în mod esențial propriu...". „Atîta timp cît filmul va fi de origine literară sau teatrală el nu va fi nimic" era de părere Fernand Leger, în timp ce D. I. Suchianu susține că filmul e chiar literatură: „Filmul nu e o rudă a beletristicii. Filmul *este* literatură; pur și simplu. Este un gen literar ca

Scanned with OKEN Scanner

oricare altul, cum e romanul, sau sonetul, sau epopeea". (v. „Cinematograful, acest necunoscut", p. 19).

Din ce ne arată faptele istoriei cinematografului, credem că trebuie apreciaţi acei cineaşti care nu se împiedică în prejudecăţi şi continuă să ecranizeze operele literare valoroase. La noi, aşa au procedat cei mai buni regizori şi n-au greşit. Multe dintre filmele noastre de referinţă sînt ecranizări : O *noapte furtunoasă* (1942) de Jean Georgescu, *Moara cu noroc* (1957) de Victor Iliu, *Setea* (1961) de Mircea Drăgan, *Pădurea spînzuraţilor* (1965) de Liviu Ciulei, *Răscoala* (1966) şi *Baltagul* (1969) de Mircea Mureşan ş.a., dovedind, majoritatea, o consonanţă posibilă şi fertilă între literatură şi cinematograf.

În perioada la care ne referim aici, au fost ecranizate : *Răscoala* lui Liviu Rebreanu (1966), *Şoseaua Nordului* de Eugen Barbu (în filmul *Procesul alb*, 1966, la care ne-am referit în paginile anterioare), *Calea Victoriei* (*1966*) de Cezar Petrescu, piesa lui Mihail Sebastian *Steaua fără nume* (1966) şi o operă fundamentală a literaturii noastre, *Baltagul* (1969) de Mihail Sadoveanu.

Scriind scenariul *Răscoalei* (împreună cu P. Sălcudeanu), Mircea Mureşan a simplificat, evident, multe scene din carte, a renunţat la personaje importante etc., dar nu asta trebuie să i se reproşeze, ci faptul că a fost înţeleasă unilateral ideea că eroul principal al romanului este masa ţărănească şi că Rebreanu o zugrăveşte pe aceasta prin individualităţi. Chiar Petre Petre a fost „dimensionat", oarecum simplist în prima parte a filmului. În privinţa unor personaje însă, Mircea Mureşan are şi un merit : unora le-a împrumutat un plus de claritate. Serafim Mogoş, de pildă, apare pe ecran ca un ţăran care are, dacă nu o înţelegere a adevăratelor cauze ale răscoalei, cel puţin o constanţă în gîndire şi acţiune. Influenţa sa asupra lui Petre Petre îl face şi pe acesta să apară mai clarificat, conflictul său cu Nadina Iuga căpătînd un sens social.

După un debut excelent (în care Grigore Iuga îi prezintă prietenului său Baloleanu întinderile moşiei, în prezenţa ameninţător de tăcută şi posomorîtă a ţăranului-vizitiu), scenariul manifestă inconsecvenţă, cei doi termeni ai conflictului (ţărănime-moşierime) fiind trataţi inegal, cu prea multă insistenţă asupra clasei suprapuse. Aceasta în

Scanned with OKEN Scanner

prima parte a filmului, căci în cea de a doua, superioară și din punct de vedere artistic, acțiunile masei țărănești sînt redate cu expresivitate. Cea mai izbutită secvență este cea a horei, un simbol, excelent realizat, al izbucnirii iminente a răscoalei. Aici, imaginea semnată de Nicu Stan (care, în general, face un lucru de calitate în tot filmul) are forță dramatică și expresivitate.

Critica a observat că principala calitate a filmului stă în faptul că a descoperit structura intim-poematică a romanului că se află construit în jurul unor metafore fundamentale care iradiază, dînd viață și pulsație materialului faptic.

Unele stîngăcii și atracții spre spectaculosul în sine minează pelicula, ca și unele atitudini teatrale în jocul actorilor, tentații spre ilustrativism, o ușoară tendință expozitivă în relațiile dintre personaje principale ca Miron Iuga și Petre Petre, personaje care, luate separat, sînt precis conturate, dinamice, expresive, capabile să reziste ca termeni de bază ai conflictului.

Mai matur apare Mureșan în *Baltagul*, film care încerca să fie, în ciuda paradoxului, și expresie fidelă a cărții și viziune personală a regizorului. Incertitudinea se explică, pe de o parte, prin prestigiul operei literare, iar pe de alta, prin legitima dorință, prin orgoliul creatorului de a fi el însuși, de a se exprima pe sine. Film cu multe calități, ținînd mai ales de profesionalitate, de acuratețea și semnificația imaginii și, în parte, de interpretare, *Baltagul* are însă unele carențe de fond, de dramaturgie cinematografică și de înțelegere a structurii filozofice a romanului, mai exact a subtilităților lui filozofice și tipologice.

Prima parte a filmului în care Vitoria caută urmele soțului pierdut — parte în care romanul excelează în frumusețe și bogăție de sensuri — este mult simplificată (nu în ceea ce înseamnă fapte și descrieri etnografice, ci ca semnificații, ca tensiune sufletească și ca implicații filosofice de natură populară). Filmul cîștigă în dramatism și dinamică în partea a doua, după ce făptuitorii crimei sînt descoperiți. O secvență cu totul remarcabilă este momentul luminării Vitoriei asupra soartei tragice a soțului ei. În biserică, după rugăciune, ea are viziunea uciderii mișelești a lui Lipan. Un montaj alert și ingenios, alternează fresce

Scanned with OKEN Scanner

cărora li se încorporează sensuri și gînduri ale eroinei. Nicu Stan, autorul imaginii, are apoi meritul de a fi pus în valoare frumuseți ale naturii moldovene, din părțile Dornei, pe care însă n-a reușit să le circumscrie unei mai pronunțate viziuni mitologice. Participarea naturii la dramatismul și la descifrarea sensurilor acțiunilor omenești — ca în romanul lui Sadoveanu sau în balada *Miorița* — nu a stat în intenția autorului imaginii sau, dacă a stat, atunci intenția nu i-a reușit.

Muzica lui Maurice le Roux nu depășește condiția ilustrativismului, comentariul pe care-l încearcă rămînînd unul de suprafață, numai pe alocuri integrat dramei.

În rolul principal a fost distribuită o actriță străină, Margarita Lozano, care a intuit destul de bine sufletul și concepția de viață a muntencei Vitoria Lipan și propensiunea ei spre o mitologie populară de reală și stranie substanță.

Regizorul francez Henri Colpi s-a apropiat cu stimă de piesa lui Mihail Sebastian *Steaua fără nume*, a respectat-o, adică, chiar dacă nu i-a pătruns toate sensurile. Filmul este lucrat cu finețe, are poezie și adevăr de viață, aduce pe ecran personajele principale ale piesei cu datele lor... literare : Miroiu (Claude Rich) cu visurile, cu sensibilitatea lui sufletească dusă pînă la naivitate ; Mona (Marina Vlady) cu o existență de „mic animal de lux", cu un suflet vag răvășit de seisme interioare, plictisită de viața pe care o duce, dar incapabilă să evadeze. Regizorul însă s-a oprit la anecdotica piesei, la întîmplările dintre cei doi fermecători eroi. În esența relațiilor dintre ei n-a reușit să pătrundă și să dezvăluie cu suficientă limpezime ciudata comuniune dintre două ființe cu atît de opuse moduri de a concepe existența. Miracolul care se petrece cu Mona nu ajunge pe ecran cu subtilitatea din piesă.

Alte filme

Apar uneori filme ciudate (sub raportul clasificării), care nu vor să se supună criteriilor obișnuite. Din această categorie socotim a fi *Tinerețe fără bătrînețe* (1969) de Elisabeta Bostan și, mai ales, *Vîrstele omului* (1969) de

Scanned with OKEN Scanner

Alecu Croitoru, acesta — un film cu totul singular în ansamblul creației cinematografice din această perioadă.

Alecu Croitoru și-a propus să arate lumii ce comori există pe acest pămînt românesc, cine sînt oamenii care-l populează de milenii, cum simt și cum gîndesc ei, care este filozofia lor asupra vieții. Este un film cu reflexe de tristețe și cu explozii de optimism — atît de specifice nouă — este o meditație asupra vieții și asupra morții, asupra trecerii și rămînerii noastre continue pe pămînt. Este filmul care a surprins legătura organică a omului cu văzduhul, cu apa, cu cerul, dar mai ales cu pămîntul ; pămîntul e bogat ca și sufletul omului, iar oamenii sînt bogați ca pămîntul, neliniștiți și nesfîrșiți ca marea, fremătători ca pădurile și statornici ca munții.

Frumuseți folclorice unice, căutate pe întreg cuprinsul țării, obiceiuri, credințe și temeri, surprinse toate într-o splendidă și inimitabilă desfășurare, dansuri, cîntece, bocete, orații, descîntece, strigături, apoi obiceiuri de nuntă, priveghiuri, înmormîntări etc. alcătuiesc un tot de o durabilă unitate și armonie, meritul fiind în egală măsură al scenaristului și regizorului Alecu Croitoru și al autorilor imaginii — Gh. Cristea și Mircea Mladin. Excelentă este banda sonoră, cîntecele, bocetele, strigăturile fiind de o mare autenticitate și consonante cu imaginea.

Povestea în jurul căreia se adună întreaga bogăție de comori folclorice, este extrem de simplă (acea simplitate a esențelor !) : o pereche — bărbatul și femeia — străbat vîrstele, de la copilăria nevinovățiilor, a purității, a jocului și a preluării experienței, la tinerețea înflăcărată de iubire, la maturitatea supusă marilor încercări ale vieții și pînă la apăsătoarea, dar plina de înțelepciune, vîrstă a bătrîneții. Drumul nu este neted ; nu lipsesc grelele urcușuri, nu lipsesc deziluziile și durerile, dar mersul continuu prin viață, mersul continuu spre încheierea unui ciclu (pentru ca altul să înceapă imediat) întreține permanenta curgere a unei idei, pe cît de frumoasă pe atît de autentică.

Scanned with OKEN Scanner

II. MATURITATEA, O VÎRSTĂ CONTRADICTORIE (1971—1980)

Conceptul de „maturitate artistică" nu definește — în cazul cinematografiei românești — un moment, ci un proces. Un proces care a început aproximativ în 1971 și se află, acum, în 1980, în continuă desfășurare ; e un proces complicat și contradictoriu, marcat de eforturi, de zvîcniri, de înaintări spectaculoase și de pași înapoi surprinzători, de cîștiguri definitive și de încă prea multe rebuturi. Treptat, detașamentul vechi de regizori se stratifică, valorile sale se decantează. În frunte se situează Manole Marcus, Malvina Urșianu, Andrei Blaier, urmați de alți cîțiva cu bune evoluții — Mircea Mureșan, Iulian Mihu, Elisabeta Bostan, Ion Popescu Gopo, parțial Sergiu Nicolaescu și Virgil Calotescu. Unii bat pasul pe loc — Mircea Drăgan, Gh. Vitanidis, Gh. Naghi, Geo Saizescu, Dinu Cocea, Savel Stiopul, Lucian Bratu, Al. Boiangiu, iar alți cîțiva pierd — definitiv ? — pasul, rămînînd în urma plutonului : Fr. Munteanu, Aurel Miheles, Mircea Săucan ș.a.

Dar dacă vechiul detașament de regizori se subțiază, lăsînd în urmă ceea ce era balast în structura sa, se produc compensații prin apariția — spectaculoasă și dătătoare de speranțe — a unor forțe artistice noi ; *infuzia de tinerețe*, cum a fost numit acest fenomen, înviorează tonul general al cinematografiei, contribuind hotărîtor la procesul maturizării. Ceea ce i se reproșa creației noastre cinematografice în etapa anterioară (insuficienta cunoaștere a realității, neînțelegerea esenței și ineditului acesteia, incapacitatea de a o revela convingător, lipsa de îndrăzneală în investigație, „prudența" excesivă și sterilă etc.) devine acum — nu dintr-o dată, nu pentru toată lumea și nu la modul cel mai

deschis și mai curajos — în special pentru generația tînără, un fel de program, un fel de țel spre care se tinde cu sinceritate și cu mijloace artistice ameliorate. Noua generație de regizori e și ea, firește, dispusă pe o scară valorică, chiar dacă aceasta cunoaște, cum e firesc în procesul complicat al creației, permanente schimbări de poziții și de trepte. Mircea Veroiu și Dan Pița, Mircea Daneliuc și Cristiana Nicolae, Mihai Constantinescu și Șerban Creangă, Mircea Moldovan și Timotei Ursu, Const. Vaeni și Al. Tatos, Stere Gulea și Dinu Tănase, Maria Callas-Dinescu și Andrei Cătălin Băleanu, Doru Năstase și Iosif Demian, Ada Pistiner și Tudor Mărăscu, toți la un loc și fiecare în parte, cu ton propriu și cu idei proaspete au marcat acest deceniu al creației românești, ei fiind — împreună cu cei mai buni din generațiile anterioare — forța pe care se bizuie cinematografia românească în această etapă a maturității. Vom vedea în continuare cum și cît a contribuit fiecare la împlinirea acestui deziderat

Ceea ce trebuie însă remarcat de la început este faptul că procesul care se desfășoară în acest deceniu, al optulea al secolului (și al treilea al cinematografiei românești noi) are un punct de sprijin solid, un ax principal definitoriu, în jurul căruia se grupează întreaga producție a studiourilor bucureștene. Acest ax se numește *filmul de actualitate*. Că acesta nu s-a ridicat încă la cel mai înalt nivel al așteptărilor, că nu răspunde tuturor exigențelor estetice ale spectatorilor, că are încă fisuri în structura de idei, este adevărat, dar categoria aceasta— fără de care nu se poate vorbi, nicăieri și niciodată, de o școală națională — a făcut evidente progrese în acest deceniu, lăsînd în urmă unele carențe pe care critica i le reproșa în etapa anterioară : exuberanța din oficiu, mimarea optimismului, ocolirea zonelor fierbinți, personajele clișeu, lipsa de acuitate a conflictului etc. Mai apar, încă prea multe, filme cu asemenea slăbiciuni, dar acestea pălesc în fața celor bune, care încearcă să dea tonul caracteristic al etapei. Se ajunge, de pildă, ca anul 1975 să fie un fel de vîrf al procesului maturizării ; pe lîngă faptul că se produce acum un viguros salt cantitativ (pentru prima dată se înregistrează o producție de 25 lung metraje artistice), apar filme foarte bune ca *Actorul și sălbaticii*, *Zidul*, *Cursa*, *Filip cel bun*,

Scanned with OKEN Scanner

Ilustrate cu flori de cîmp. Socotim că anul 1975 este cel mai bun an din toată istoria cinematografiei românești. Ajungerea la acest punct calitativ a fost pregătită de bune apariții anterioare: *Frații, Mihai Viteazul, Serata* (1971), *Puterea și Adevărul* (1972), *Nunta de piatră, Viforița* (1973), *Trecătoarele iubiri, Duhul aurului, Dincolo de nisipuri* (1974), după cum el a fost urmat de alte filme valoroase ca *Dincolo de pod, Mere roșii, Osînda, Tănase Scatiu* (1976), *Buzduganul cu trei peceți, Iarba verde de acasă* (1977), *Ediție specială, Septembrie, Pentru Patrie* (1978). Ni se pare, de aceea, surprinzător, că în aceeași perioadă au apărut și filme de o mare modestie, adesea semnate de regizori bine cotați: *Oaspeți de seară* (Gh. Turcu), *Împușcături sub clar de lună* (Mircea Mureșan), Aurel Vlaicu (Mircea Drăgan), *Eu, tu și Ovidiu*, (Geo Saizescu) sau de regizori debutanți: *Serenadă pentru etajul XII* (Carol Corfanta), *Fair-play* (A. Danciu-Satmari), *Porțile dimineții* (Radu Gurău) și încă — din păcate — multe altele.

Ceea ce mai trebuie remarcat în introducerea la această perioadă de creație este apariția unei noi categorii de filme, a unei categorii care și pe plan mondial a marcat cu hotărîre epoca: *filmul politic.* Corolar al filmului de actualitate, filmul politic, cuprinzînd acele opere în care însăși politica este substanța lor, își revendică doar patru titluri din întreaga producție a acestor ani, dar patru titluri de chintesență: *Puterea și Adevărul* (1972) și *Actorul și sălbaticii* (1975) ambele scrise de Titus Popovici și regizate de Manole Marcus (cel mai bine sudat și cel mai reprezentativ cuplu de creatori din cinematografia noastră), apoi *Buzduganul cu trei peceți* (1977) de Const. Vaeni, pe un scenariu de Eugen Mandric și *Ediție specială* (1978) de Mircea Daneliuc.

Toate aceste realizări, fără a fi expresia completă a rezervelor creatoare, a talentelor și inteligențelor de care dispunem, a puterii de producție a studiourilor, reprezintă totuși o evidentă tendință pozitivă în evoluția filmului românesc, un pas spre încercarea de integrare a lui în ansamblul valorilor europene.

Au existat mai mulți factori care au determinat această tendință. Stimulativă a fost, credem, formula organizatorică la care s-a ajuns — după multe căutări — în anul 1973, prin impunerea ideii de *producător*; crearea caselor de film

Scanned with OKEN Scanner

a dus la un tip original de concurență, la răspunderi individuale, la necesitatea rentabilității (artistice și financiare). Apoi, pe lîngă ierarhizarea valorică și infuzia de tinerețe în domeniul regiei, despre care am vorbit ca despre unul din factorii decisivi ai progresului, trebuie menționată și completarea și maturizarea detașamentului de scenariști (Titus Popovici, Mihnea Gheorghiu, Ioan Grigorescu, Eugen Barbu, Corneliu Leu, D. R. Popescu, P. Sălcudeanu, Horia Pătrașcu) și tendința pozitivă a venirii (ca și în etapa anterioară) a unui mare număr dintre cei mai buni scriitori în plutonul scenariștilor : Zaharia Stancu, Marin Preda, Al. Ivasiuc, Fănuș Neagu, Sorin Titel, Valentin Silvestru, Const. Chiriță, Horia Lovinescu, Paul Everac, Ion Băieșu, Platon Pardău, Mircea Radu Iacoban, Octav Pancu-Iași, George Macovescu și alții. Colaborînd cu asemenea forțe scriitoricești, cinematografia cîștigă în siguranța exprimării ideilor noi ale epocii, cîștigă în profunzime și prospețime.

A cucerit tot mai mult teren în această etapă ideea filmului de autor — nu numaidecît ca o tendință opusă „invaziei" scriitoricești — cît ca o dorință de exprimare proprie mai completă și ca o asumare mai clară a răspunderii individuale ; un film scris și regizat de același om este, cel puțin teoretic, un film mai unitar ca idee și ca stil. Au făcut asemenea filme Malvina Urșianu, Andrei Blaier, Sergiu Nicolaescu, Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Moldovan, Mircea Daneliuc, Const. Vaeni, Timotei Ursu, Adrian Petringenaru, Radu Gurău.

Numai inevitabilul procedeu al enumerării a făcut să-i aducem abia acum în discuție pe operatori ; ei formează un pluton de remarcabile talente și au contribuit decisiv la reușita multor filme. Îi avem în vedere mai ales pe Iosif Demian, Ion Marinescu, Dinu Tănase, George Cornea, Nicolae Mărgineanu, Nicu Stan, Florin Mihăilescu, Călin Ghibu, Costache Dumitru-Fony, Gh. Viorel Todan, Vasile Vivi Drăgan, dar numărul lor este mult mai mare. Unii dintre ei fac chiar tentative în spațiul dificil al regiei : George Cornea, Iosif Demian, Dinu Tănase.

A avut loc, în paralel cu toate aceste fenomene ale maturizării, un proces, lent dar sigur, de formare a unei bune echipe de actori de film care, deși recrutați în majoritatea cazurilor din teatru, se profesionalizează pentru ecran.

Scanned with OKEN Scanner

Și în domeniul criticii au loc nu atît stratificări valorice cît o mai solidă așezare a breslei pe temelii ideologice și estetice sigure, limpezi. Se cîștigă în fermitatea tonului, în capacitatea selecției, se renunță la critica „de încurajare" și se aleg tot mai ferm criterii de judecată în primul rînd estetice, ceea ce înscrie critica de film — cu o voce proprie — în marele detașament al criticii de artă. Apar cărți de critică și estetică cinematografică (semnate de D. I. Suchianu, Florian Potra, Ecaterina Oproiu, Romulus Rusan, Manuela Gheorghiu, Ștefan Oprea, Grid Modorcea, Mircea Mușatescu ș.a.), se obțin doctorate cu teze de estetică cinematografică, secția de critică a ACIN organizează colocvii și dezbateri — teoretice sau aplicate —, într-un cuvînt, avem a face și în acest domeniu cu un proces de maturizare.

Sfîrșitul deceniului pare a pune însă din nou sub semnul întrebării problema seriozității și valorii, căci asistăm la o îngrijorătoare inundare a ecranelor cu pelicule slabe, de minimă rezistență tematică și estetică, producții care parcă vor să anuleze pașii înainte făcuți în acest deceniu și să umbrească cele cîteva repere solide pe care se sprijină cinematografia românească a acestei perioade. În august 1980, într-un articol publicat în revista *Cronica* făceam o privire asupra a ceea ce a însemnat repertoriul românesc în prima jumătate a anului și constatam cu mirare că puține erau punctele de rezistență ale acestuia, că, adică, studiourile bucureștene trimiseseră spre public, în această perioadă, doar cîteva pelicule demne de atenție: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, filmul Malvinei Urșianu, de departe opera de vîrf a stagiunii, după care urma *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* de Mircea Mureșan, apoi, din categoria filmelor de actualitate, *Cine mă strigă?*, *Bună seara, Irina!* și — cu îngăduință — *Omul care ne trebuie*. Veneau la rînd rateurile numite *Ultima noapte de dragoste* de Sergiu Nicolaescu, *Rug și flacără* de Adrian Petringenaru, *Drumul oaselor* de Doru Năstase, *Cumpăna* de Cristiana Nicolae, *Singur printre prieteni* de Cornel Todea și altele.

Dacă ne-am pune întrebări asupra cauzelor care au determinat o atît de modestă — calitativ — producție filmică, am fi nevoiți să răspundem că la rădăcina răului stau scenariile: simple pînă la simplism (*Singur printre*

Scanned with OKEN Scanner

prieteni, *Cumpăna*), alambicate pînă la a fi de neînțeles (*Rug și flacără*) false și falsificatoare de valori literare (*Ultima noapte de dragoste*); vine apoi la rînd superficialitatea actului regizoral, minat adesea de supraevaluarea disponibilităților creatoare (Sergiu Nicolaescu, Adrian Petringenaru, Doru Năstase), de lipsa exercițiului permanent (Cristiana Nicolae, Dinu Tănase) sau de inadecvarea mijloacelor și gîndirii (Cornel Todea, Radu Gurău); dacă mai adăugăm și faptul că adesea distribuțiile se fac foarte rapid, dînd prioritate comodității (se preferă actorul de rutină celui dificil și dispus la căutări) și criteriilor particulare (de felul: dacă scenariul e scris de cutare, în rolul principal feminin trebuie să fie fiica sau soția aceluia. A da exemple înseamnă a ne complica inutil existența). S-a ajuns la atîtea locuri comune în chestiunea distribuțiilor, am văzut atîtea compromisuri și atîta lipsă de inspirație, încît gesturile unor regizori tineri (Mircea Daneliuc, Ada Pistiner, Tudor Mărăscu) care se arată dispuși să spargă aceste șabloane, ne apar de-a dreptul revoluționare. Trebuie să recunoaștem însă că și autori cu experiență ca Malvina Urșianu și Mircea Mureșan au întreprins în această direcție acțiuni salutare: Eusebiu Ștefănescu, Ion Niciu, Melania Ursu în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu în *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* sînt valori noi cîștigate de cinematografie, promovate prin curajul și responsabilitatea artistică a regizorilor.

Avem în această primă parte a anului cinematografic 1980 și două exemple — din păcate, ambele negative — de cum este înțeleasă de unii regizori relația lor cu literatura. Am mai spus și cu alt prilej și, cu riscul de a ne repeta, spunem și acum că există o categorie de regizori care nu respectă opera literară nici chiar atunci cînd aceasta este întru totul remarcabilă și esteticește intangibilă. Dacă în cazul lui Adrian Petringenaru și a romanului *Rug și flacără* de Eugen Uricaru nu e vorba de o impietate, ci doar de o încercare de a inversa raportul documentar-ficțiune (vom vedea în ce fel), procedeul lui Sergiu Nicolaescu care a masacrat o operă capitală a literaturii române interbelice este de-a dreptul inadmisibil. Dar asupra acestor cazuri vom reveni.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a discuta sistematic și la obiect produsul artistic al acestor ani, vom recurge, ca și în capitolul anterior, la o „disciplinare" a producției filmice după criterii tematice și cronologice, faza de pionierat a istoriei cinematografiei românești impunînd aceste criterii..

Reverberațiile istoriei

Sînt continuate în această etapă — pe un plan superior — principalele preocupări manifestate de filmul istoric încă de la primele lui apariții ; el se vrea o școală de patriotism, el caută în trecut explicațiile și corespondențele actualității, el polemizează cu superproducția chiar pe terenul acesteia, redimensionîndu-i într-un fel propriu direcțiile și mijloacele.

TRECUTUL ÎNDEPĂRTAT. După ce în etapa anterioară, în filmele *Dacii* și *Columna*, cineaștii investigaseră epoca formării poporului român, căutînd rădăcinile adînci ale neamului în pămîntul acesta, ei sînt preocupați acum de lupta seculară a poporului pentru libertate și unitate națională. *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, *Cantemir* de Gh. Vitanidis, *Ștefan cel Mare. Vaslui 1475* de Mircea Drăgan, *Buzduganul cu trei peceți* de Const. Vaeni. *Pentru Patrie* de Sergiu Nicolaescu, *Vlad Țepeș* de Doru Năstase și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* de Malvina Urșianu sînt principalele titluri ale acestei teme. După care va avea loc o spectaculoasă revenire la strămoșii geto-daci prin filmul *Burebista* de Gheorghe Vitanidis, realizat cu prilejul împlinirii a 2050 de ani de la constituirea primului stat dac centralizat și independent.

Marcînd cel mai de seamă eveniment cinematografic al anului 1971 și, pînă atunci, treapta cea mai înaltă a filmului istoric românesc, apariția operei lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici — *Mihai Viteazul* — confirma așteptările spectatorilor și ale criticii, înscriindu-se în repertoriu ca o lucrare monumentală, caracteristică momentului politic-cultural respectiv.

Scanned with OKEN Scanner

În evocarea lor, cineaștii au pornit — după cum înșiși declarau — de la personajul stăpînit de obsesia politicului. Toate acțiunile sale erau dictate de rațiuni politice. Însăși unirea sub un singur sceptru a celor trei țări românești a fost „pohtită" de Mihai mai întîi sub imperiul necesității de a crea un stat puternic în calea extensiunii otomane. Voievodul avea conștiința unității de neam și de limbă, avea imaginea vechii Dacii și se bătea în numele refacerii ei. Iorga preciza că Mihai, om al Renașterii, „se ținea la ideea nouă a stăpînirii ambelor țări românești, rezultat al unei conștiințe naturale, în sensul modern, iar pe de altă parte el se simțea domn al Ardealului în sensul dacic pe care i-l dăduseră ideile Renașterii". Așa trebuia văzut eroul și așa l-au văzut Titus Popovici, autorul scenariului, și Sergiu Nicolaescu, regizorul filmului. Ceea ce și-au propus și au realizat ei în acest film este nu o reconstituire documentară a epocii, ci — chiar cu riscul trădării unor date de amănunt — surprinderea adevărurilor esențiale ale epocii și ale eroului. Sugestive sînt în film momentele de înfrățire a armatei lui Mihai cu moldovenii, precum și triumfala sa intrare în Alba-Iulia, splendid realizată cinematografic. Încoronarea sa ca domn al tuturor românilor rămîne — cinematografic vorbind — o secvență impresionantă la care concură arhitectura, muzica profundă (Tiberiu Olah), imaginea operatorului George Cornea, sobrietatea interpretării lui Amza Pellea și încă alte elemente care dovedesc profesionalitatea autorilor, priceperea lor în crearea unei atmosfere de autentică vibrație.

Filmul *Mihai Viteazul* își revendică unele calități de la categoria de *film-portret*. Pe fundalul evenimentelor, al epocii, se conturează figura impresionantă a voievodului care a uimit Europa. Este un personaj dramatic, profund frămîntat, chinuit de neînțelegerea celor din jur, obligat la compromisuri și umilințe de moment pentru a depăși situațiile fără ieșire, mînat continuu spre idealul său: neatîrnarea și unitatea întregului pămînt românesc. Eroul devine astfel extrem de actual și, prin aceasta, și filmul își cîștigă dreptul la calificativúl de *actual*, cu incontestabilă valoare educativă, patriotică.

Numai șase ani mai tîrziu, fascinanta figură a voievodului și frămîntata sa epocă revin într-un nou film. *Buzdu-*

Scanned with OKEN Scanner

ganul cu trei peceți (3+1)*, realizat, în 1977, de un tînăr abia afirmat, Constantin Vaeni (scenariul de Eugen Mandric).

În consonanță perfectă cu politica românească actuală, care are ca principii fundamentale unitatea și independența națională, respectarea suveranității tuturor statelor, mari și mici, filmul concretizează ecourile unei idei care vine spre noi, neîntrerupt, de aproape patru veacuri: unirea celor trei țări românești într-un singur stat puternic și suveran.

Deși tratează aceeași temă, deși au în centrul acțiunii același erou, cele două filme despre Mihai Viteazul nu au suprapuneri și repetări, nu se exclud unul pe celălalt; dimpotrivă, se completează, căci, în timp ce primul punea principalele accente pe luptele desfășurate de Mihai (la Călugăreni, la Șelimbăr etc.), pe dinamismul acțiunilor sale, pe capacitatea sa de strateg militar — totul tratat în stil de superproducție, *Buzduganul cu trei peceți* își trage substanța din aspectele mai subtile ale activității politice și diplomatice a domnului român, urmărește abilitatea, iscusința, îndrăzneala sa politică, gîndirea sa avansată cu care și-a depășit epoca. Sigur că e mult mai greu să faci asemenea film și de aceea meritul acestei pelicule e superior sub raport calitativ; cineaștii își înscriu opera în sfera filmului politic, ei interpretează dialectic istoria, de pe treapta unei concepții filozofice moderne. Scenaristul Eugen Mandric a întreprins cu curaj și luciditate o atentă analiză a marii acțiuni a lui Mihai Viteazul, privind-o în complicatul angrenaj al epocii, încercînd să lumineze toate ungherele misterioase ale politicii europene, să descîlcească toată țesătura diabolică de fire, de interese politice, și să judece acțiunile domnului român prin prisma acestui viespar. Înțelegînd în esența lor tendințele principale ale vremii sale și acționînd curajos pentru a le înfrunta, eroul filmului își dezvăluie complexitatea de ager gînditor politic, de entuziast patriot, capabil să-și realizeze cel mai îndrăznet vis (care nu era doar al lui, ci al întregii sale națiii) și totodată să-și trăiască și să-și împlinească cu o rară demnitate condiția de erou

* Cifrele care apar în paranteză, lîngă titlul fiecărui film realizat după 1973, desemnează casa producătoare.

tragic, condiție izvorîtă din faptul că ideile sale devansau epoca.

Pentru a prezenta contextul politic intern și extern în care Mihai Viteazul și-a crescut și și-a împlinit visul unirii țărilor române, scenaristul a avut nevoie de multe scene bazate în special pe dialog. Așa se explică faptul că prima parte a filmului este o prelungă conversație ; e drept, bazată pe o replică alertă, plină de sensuri, uneori biciuitoare, alteori blînd-înțeleaptă, întotdeauna densă ; dar, în ciuda calității dialogului, acțiunea trenează, uneori se dilată în secvențe lungi, alteori se încurcă în propriile-i hățișuri, încît se întîmplă ca puterea de înțelegere a spectatorului, capacitatea de a urmări un fir logic să șovăie. Sigur, tendința principală, ideea de bază — complicata situație politică pe care trebuie s-o pătrundă, s-o interpreteze și s-o influențeze domnitorul — rămîn mereu descifrabile în linii generale, dar spectatorul nu renunță la savoarea pătrunderii amănuntului. În această parte sînt trecute în revistă toate implicațiile și intrigile politice din interior și din afară și este fixat locul și rolul Țării Românești și ale viteazului ei domn în aceste complicate țesături de interese din care nu se putea ieși onorabil decît împletind iscusința diplomatică, abilitatea politică cu lupta directă cu arma în mînă. Am insistat atît asupra ideii de abilitate politică încît ne e teamă să nu se înțeleagă că Mihai era doar un om abil ; nu — și cineaștii au subliniat excelent această trăsătură — voievodul era un gînditor politic capabil să analizeze, să înțeleagă și să judece nu numai stări de fapt ale epocii sale, ci întregul curs al istoriei, să interpreteze trecutul și să scruteze viitorul. Pe aceste temeiuri își rezema el acțiunea unirii și nu pe orgoliul unui monarh dornic de măriri și de glorie. Pentru a face o asemenea demonstrație au avut cineaștii nevoie de atîtea confruntări de idei în prima parte a filmului, de atîtea discuții prelungi. Strict cinematografic vorbind — adică judecînd lucrurile după principiul că filmul e mai întîi imagine și mișcare, iar cuvîntul e un adaos, un rău necesar — această primă parte s-ar afla în oarecare dificultate, scuzabilă doar prin noblețea ideii.

În partea a doua însă, în care marele voievod trece la acțiunea propriu-zisă a unirii celor trei țări românești, filmul cîștigă nu numai în claritate, în cursivitate logică, ci și

Scanned with OKEN Scanner

în dinamism (avem în vedere dinamismul ideilor, ritmica interioară, nervul structurii filmice și nu dinamismul dat de lupte sau de cavalcade — căci în filmul lui Mandric și Vaeni nu există nimic din tonul superproducției). Nu pentru a diminua valoarea filmului lui Sergiu Nicolaescu — amintim secvența intrării în Alba-Iulia și a încoronării, secvență impresionantă — în primul film — prin amploare și strălucire, dar tipică de superproducție ; o amintim pentru a o pune în paralelă cu secvența similară din filmul lui Vaeni, secvență mai curînd austeră, dar încărcată de emoție, plină de sugestii, caracterizînd exact momentul și starea sufletească a eroului — exponent al mulțimii. Pe cineaști i-a interesat să impună prin *idee* în primul rînd. Și nu numai în această secvență, fapt pentru care critica nu a întîrziat să califice *Buzduganul cu trei peceți* drept *film de idei*.

Dar nu numai cîștigul în dinamism ridică mult cota de interes pentru partea a doua a filmului, ci și o mai atentă tratare a relațiilor dintre personaje, o creștere a dramatismului acțiunilor lor, o mai nuanțată folosire a imaginii (care în prima parte era monotonă, abuzînd de prim-planuri), o mai mare pregnanță caracterologică și un plus de patetism (neexagerat, ceea ce i-a făcut pe unii să acuze o anume răceală a tonului — după părerea noastră absolut justificată într-un film de idei).

Imaginea lui Iosif Demian pune în valoare fresce, picturi murale și o arhitectură de epocă, reușind să creeze atmosferă.

Filmului *Buzduganul cu trei peceți* (din păcate titlul este de superproducție) i-au mai fost făcute și alte reproșuri — un anume discursivism și ilustrativism, o anume linearitate — unele justificate, dar care nu-i umbresc marele merit de a fi un film de viziune modernă, cumulînd două calificative ce se acordă, de obicei, separat : *istoric* și *politic*.

Un alt film istoric, *Cantemir* (5), realizat în 1975 de Gh. Vitanidis pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, se reține pentru tonul său particular decurgînd din caracterul complex al eroului titular, prinț domnitor și personalitate marcantă a culturii europene ; într-o epocă a luminilor, el s-a urcat pe tronul Moldovei, nu numai pentru a o cîrmui, nu numai pentru a-i asigura independența și integritatea hotarelor, ci și pentru a inaugura o epocă a culturii românești, convins fiind — ca un om luminat ce era — că fără

Scanned with OKEN Scanner

cultură, fără știință de carte, fără ascuțirea spiritului, un popor nu-și poate realiza idealurile nobile de libertate, de dreptate, de pace. Se aud adesea din mulțime strigăte de entuziasm: „Începe și pentru noi epoca luminilor!", iar Neculce se arată profund emoționat și fericit cînd domnul își anunță intențiile culturale.

S-a observat deja cu exactitate că filmul este o operă de reflecție activă asupra unui ieri cu prelungiri fertile în zilele noastre, asumîndu-și meritat rolul de motivație istorică și filozofică a unora din ideile și acțiunile noastre de astăzi. În înțelegerea lui Cantemir, nu numai așezarea geografică și contextul istoric determină soarta unui popor, ci și — mai ales — capacitatea sa de a desfășura o politică înțeleaptă, de echilibru, de înțelegere, de respect reciproc, capacitate care ține nu atît de tăria armelor, cît de ascuțimea spiritului.

Film-portret, așa trebuie socotit *Cantemir* chiar dacă este evidentă și intenția de frescă istorică și, pe alocuri, apărînd chiar secvențe de film de aventuri, cu tipuri pitorești. Figura Prințului cărturar este luminată din unghiuri foarte diverse, reliefîndu-i-se multiplele valențe umane, spirituale, politice, strategice etc. El se mișcă dezinvolt atît în mari biblioteci și arhive, cît și în întîlnirile diplomatice, atît în relațiile cu boierii și răzeșii moldoveni, cît și în confruntarea directă cu răufăcătorii care vor să-i fure opera. Actorul Al. Repan poartă cu distincție și cu o anume inteligență „masca" cerută de rol, dar portretul complex al prințului presupunea, credem, mai multă profunzime și subtilitate decît i-a putut conferi interpretul.

Contribuția lui Vitanidis la realizarea filmului este una „de meserie" ponderată. El a știut să păstreze mereu în centrul unui tumult de oameni și situații figura titulară, creîndu-i relații de multe ori firești, chiar atunci cînd dialogul aluneca spre retorică. Imaginea semnată de Nicolae Girardi reușește mai ales în secvențele de ansamblu (interioare — exterioare), dar e monotonă în prezentarea tipurilor și excesivă în prim-planuri. Credem că pentru autenticitatea ansamblului ar fi fost necesară o mai insistentă prezentare a Iașilor, oraș în care se petrece o bună parte din acțiune. Cele cîteva secvențe rapide cu Trei Ierarhi, cu Sala gotică și cu Turnul Goliei aproape că nu reușesc să localizeze

Scanned with OKEN Scanner

acțiunea, ca să nu mai vorbim de realizarea unui necesar specific de atmosferă.

Cu toate acestea, pelicula Casei de filme Cinci se înscrie ca o lucrare necesară în contextul repertorial, și nu numai pentru că pune în lumină mari valori ale trecutului, ci mai ales pentru că reușește să demonstreze continuitatea de ideal, de spirit a poporului nostru în plan politic, social, cultural.

Continuat cu *Mușchetarul român*, filmul nu trebuie considerat în două serii, în ciuda legăturii directe care se creează prin secvențele de debut ale *Mușchetarului...*

Un film despre Ștefan cel Mare era de multă vreme așteptat și dorit. A fost nevoie de o ocazie ca să se purceadă la realizarea lui : 500 de ani de la marea bătălie de la Vaslui. Și, cum era firesc, filmul tocmai despre această mare faptă a istoriei vorbește, titlul său fiind *Ștefan cel Mare. Vaslui 1475* (5). Scopul principal al filmului a fost să aducă în contemporaneitate un moment de afirmare a voinței acestui popor de a trăi liber și stăpîn în țara sa, un moment esențial, semnificativ, caracteristic al dorinței de pace și de bună înțelegere cu toată lumea a moldovenilor, dar și al vitejiei lor legendare, al capacității de a se apăra eroic în ceasurile de grea încercare. Pe acest fundal, cineaștii au urmărit să înscrie cu mîndrie și emoție figura copleșitoare a lui Ștefan cel Mare. Ambele scopuri propuse au fost atinse în oarecare măsură. Scenariștii C. Mitru și M. Drăgan au ales și grupat într-un relativ crescendo momentele cheie (din ambele tabere) creînd tensiunea necesară pînă la marea încleștare de la Podu-Înalt. Ei au ales bine datele și faptele, dar nu le-au conferit o suficientă coeziune, o curgere firească din una în alta, așa fel încît să pară nu momente disparate ale unei acțiuni, ci acțiunea însăși, exprimată unitar. Regizorul Mircea Drăgan a fost fidel scenariului, astfel încît calitățile și carențele acestuia n-au fost nici diminuate, nici accentuate de regie. Principala calitate a lui Mircea Drăgan stă în faptul că a știut să pună în lumină figura impresionantă a Domnului Ștefan (bine interpretat de Gh. Cozorici), fără a-l supradimensiona, fără a-l învecina cu mitul, ci păstrîndu-l într-o permanentă relație cu masele a căror emanație și conducător a fost. Ștefan e, în film, cum a fost și în realitate, simbolul dragostei de țară a maselor, simbolul dorinței de libertate, simbolul vitejiei. Cu

Scanned with OKEN Scanner

excepția rolului titular și a altor cîtorva, filmul are mari erori de distribuție.

Din galeria marilor figuri istorice ale poporului nostru asupra cărora cinematografia s-a aplecat de-a lungul anilor, cu dorința clar afirmată de a realiza epopeea națională, nu putea lipsi Vlad Țepeș, voievodul muntean pe care istoria și legenda, documentul de arhivă și creația folclorică l-au purtat spre noi, vreme de o jumătate de mileniu, ca pe o puternică personalitate, ca pe un neînfricat luptător pentru dreptate, pentru libertate și independență. Filmul purtînd în titlu numele eroului, *Vlad Țepeș* (5), 1978, începe cu o secvență emoționantă : nepot al lui Mircea cel Bătrîn, Vlad își începe domnia, în 1456, cu evocarea acestuia, încercînd să reînvie mîndria națională, dragostea de țară și necesitatea vitală a independenței, calități pe care boierii săi le uitaseră, subordonîndu-le intereselor personale. „Io, Mircea, voevod și domn, stăpînind și domnind peste toată țara Ungrovlahiei și al părților de peste munți, încă și către părțile tătărăști și Almașului și Făgărașului herțeg și domn al Banatului Severinului și pe amîndouă părțile pe toată Podunavia, încă și pînă la Marea cea Mare și stăpînitor al cetății Dîrstorului..." le amintește Vlad boierilor la prima sa confruntare cu ei, spre a le reproșa că, datorită nevolniciei lor, țara suferea acum apăsări străine și umilinți care trebuiau aruncate de pe umerii ei. Începîndu-și astfel evocarea, scenaristul Mircea Mohor — aflat la prima sa semnătură pe genericul unui film — a pus întreaga desfășurare a evenimentelor sub semnul luptei pentru independența țării, pentru dreptatea poporului și nu al unei lupte orgolioase pentru putere. Filmul aspiră astfel de la început la condiția *politicului*, condiție pe care o și atinge într-o măsură, fără a fi însă în adevăratul înțeles al cuvîntului un film politic, ci îmbinînd cu destulă îndemînare această aspirație cu dimensiunea superproducției în înțelesul ei cvasitradițional. În această îmbinare, în această încercare de echilibru atît scenaristul cît și regizorul Doru Năstase au ocolit gesturile mari, retorice, au renunțat la spectaculosul artificial și expozitiv, la conflictele colaterale romantice, picante, atractive (în film nu se află nici un personaj feminin), preferînd pentru eroul central dimensiuni obișnuite, ca solitudinea meditativă îmbinată cu asprimea bărbătească, cu duritatea chiar, a acțiunilor

Scanned with OKEN Scanner

sale ; acțiuni care însă se aflau subordonate unor rațiuni politice clare, stringente, de interes național și nu unor ambiții personale. Marele merit al filmului stă astfel în răspunderea pe care și-o asumă de a oferi adevărata imagine a voievodului, opusă elucubrațiilor care au circulat atîta vreme prin lume, întreținute de o literatură de duzină și de o cinematografie comercială, pentru care nu adevărurile istorice contează, ci senzațiile tari. Filmul nostru, dezvăluind adevărul despre Vlad Țepeș, demontează întreaga mașinărie a minciunii care a făcut din voievod un caz ieșit din comun, un promotor al cruzimii în sine. Vlad a practicat cruzimea ca măsură extremă de eradicare a trădării, hoției, ticăloșiei, tare ce invadaseră țara și prinseseră rădăcini periculoase ; fără măsuri extreme ființa națională n-ar fi putut fi salvată. Filmul explicitează această idee cu calm, fără ostentații, astfel încît, deși face polemică acerbă cu mai sus pomenitele idei „literare" și „cinematografice" străine, nu abordează un ton polemic propriu-zis, ci își cuprinde polemica în însăși modalitatea de tratare a adevărului istoric ; avem a face, așadar, cu o polemică de substanță nu de ton, conținută, nu clamată și tocmai de aceea eficientă.

În schițarea portretului voievodului nu s-a urmărit atît monumentalitatea (ca de pildă în *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu), cît condiția sa umană imediată, astfel încît filmul nu ne impune o imagine impresionantă, dominatoare, de supraerou romantic, bine reliefat și încadrat în rama aurită a meritelor și orgoliilor sale, ci un om adesea cuprins în mulțime, contopit cu aspirațiile naționale ale acesteia : calitățile sale de strateg, de gînditor politic, de diplomat abil se reliefează numai în măsura necesității istorice și nu ca înzestrări excepționale, date. Vlad Țepeș ne apare, așadar, ca o chintesență a imperativului momentului istoric respectiv. Din acest punct de vedere filmul lui Mircea Mohor și Doru Năstase se înrudește mai ales cu cel al lui Constantin Vaeni — *Buzduganul cu trei peceți*, se înrudește fără a atinge însă densitatea ideilor și temperatura dezbaterii politice a aceluia. Autorii lui *Vlad Țepeș*, deși au prezentat un tablou larg al relațiilor politice ale vremii, al țesăturii de interese din această parte a Europei, nu au pătruns prea adînc în intimitatea lor, nu le-au luat temperatura reală, ci doar au schițat cu ele un cadru atît cît era necesar pentru

Scanned with OKEN Scanner

a înlesni înțelegerea acțiunilor lui Vlad. O mai adîncă investigare a epocii, o mai subtilă demontare a sistemului de interese și relații ar fi dat, credem, o mai puternică vibrație tonului filmului, i-ar fi sporit „nervozitatea artistică", tensiunea dramatică, ar fi înlăturat poate unele alunecări spre o epicitate excesivă, spre un peisagism cu frumuseți în sine, atît de comune filmelor istorice tradiționale (vezi, de pildă, desfășurările de oști, bine ordonate, cu mișcare ritmată grijuliu, înscrise în frumoase cadre naturale).

Am fi nedrepți dacă nu i-am recunoaște însă regizorului Doru Năstase și realizarea unor subtile metafore, unor bune secvențe de epocă, a căror specificitate, atmosferă și ritm îl recomandă ca pe un creator inspirat, cu mînă sigură. El mai are de cîștigat însă în constanță, în cursivitatea tonului, în expresia unitară care să dea întregului rotunjime și o mai clar afirmată originalitate. La *Vlad Țepeș* i-a fost de un real ajutor directorul imaginii, Aurel Kostrakiewicz, a cărui experiență și sensibilitate au dus la realizarea unor frumoase și sugestive momente ; imaginea are calități plastice și nu o dată tensiune, vibrație dramatică reală. S-au căutat mereu unghiuri de filmare inedite, au fost bine puse în valoare interioare iscusit organizate pe principiul simplității sugestive, al unei plastici revelatoare, s-a urmărit o portretistică diversă, interesantă sub raport strict caracterologic și funcțională în planul ideilor. Nu lipsește însă senzația că totul ar fi putut fi cu o „notă" mai sus, că n-a fost atins pragul tuturor posibilităților enunțate.

Distribuția are echilibru, cele cîteva vîrfuri situîndu-se în punctele esențiale ale construcției filmice. O apariție inedită (deși actorul a mai jucat în film) trebuie socotită aceea a lui Ștefan Sileanu în rolul titular. Plecînd de la imaginea exterioară a eroului — cu care sîntem atît de familiarizați — și coborînd în tainica sa ființă, actorul urmează un drum complicat, cu întortochieri și capcane ; el însă se descurcă destul de sigur, eroul pe care ni-l propune fiind credibil și convingător, polemizînd calm cu imaginea falsă care circulă în lume, dar consunînd emoționant cu aceea care se află în inima poporului român. În jurul lui se află alte cîteva bune portrete realizate de Emanoil Petruț, Ernest Maftei, Teofil Vâlcu, George Constantin și alții — în general actori buni, cu experiența ecranului. Am avut însă impresia că Ernest

Scanned with OKEN Scanner

Maftei a fost mai puțin ca altă dată acel univers de umanitate concentrat într-o picătură, că Emanoil Petruț — cu excepția excelentei scene finale — s-a „purtat" cu mai puțină convingere, discreția personaju'ui său fiind amenințată de paliditate, că Al. Repân a recurs mai mult ca oricînd la locuri comune, ca și Const. Codrescu. Cred că experiența regizorului la capitolul lucrului cu actorii nu a atins încă o cotă înaltă (regizorul s-a aflat acum abia la al doilea film al său, după acel interesant *Pe aici nu se trece*).

În contextul cinematografiei noastre, la capitolul filmului istoric, în efortul realizării epopeii naționale, *Vlad Țepeș* este — cu toate rezervele formulate — o lucrare izbutită, avînd și meritul de a fi prima care abordează epoca și personalitatea atît de complexă și de controversată a acestui voievod român.

De la Vlad Țepeș la Alexandru Lăpușneanu saltul e spectaculos, dar în măsură să confirme o anume constanță tematică în activitatea cineaștilor noștri. În 1980, ecranele ne-au oferit o lucrare superioară, tulburătoare prin profunzime și rafinament artistic : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (3) de Malvina Urșianu.

Opera cinematografică a Malvinei Urșianu dezvăluie un crez politic ferm și limpede, un acut sentiment patriotic exprimat în forme superioare și subtil conținute, o originală interferare a contemporaneității cu istoria, cele două realități luminîndu-se reciproc într-un chip original din care desprindem întotdeauna un sens utilizabil pentru cea dintîi ; e caracteristică, apoi, operei cinematografice a Malvinei Urșianu relația om—timp, în care nu primează nici enunțul lui Miron Costin după care omul e sub puterea vremii, nici cel — mai optimist — al poetului George Lesnea („...vremurile sînt sub oameni"), ci o superioară interpretare a unei cvasiinefabile interdeterminări. Sigur că Vodă Lăpușneanu, într-un alt timp, de mai mare stabilitate politică internă și externă, de mai mare încredere, de siguranță a tronului, ar fi parcurs un proces intim diferit, după cum structura lui psihică, puterea lui de judecată și interpretare a lumii ar fi determinat un alt curs al evenimentelor. Dar cazul lui Vodă Lăpușneanu nu interesează în primul rînd prin caracterul său particular ; autoarea a știut să-i dea rang de maximă generalitate, *omul* și *vremea* lui fiind, în acest film, termenii

Scanned with OKEN Scanner

unei profunde meditații, tot așa cum în *Trecătoarele iubiri* avea rang de generalitate relația *omului* cu *pămîntul* nașterii sale (generalitate cu atît mai valabilă și mai valoroasă cu cît era exprimată într-o specificitate profund românească). *Timpul* filmului *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* este în aceeași măsură acel amurg de ev-mediu crud, evlavios și delicat (cum îl caracteriza un istoric), acel secol XVI al unei Europe a frămîntărilor, instabilităților și trădărilor, cît și prezentul cu marile lui probleme pe care le afirmăm cu tărie : independența, respectul reciproc dintre națiii, stabilitatea hotarelor, unitatea națională. Iar *omul* filmului (nu doar protagonistul, ci omul în general) e ființa în aceeași măsură puternică și slabă, dominată și dominantă, crudă și plăpîndă, înfricoșată și înfricoșătoare, vitează și fricoasă, fidelă și trădătoare, lașă și capabilă de sacrificiu, naivă și vicleană, generoasă și acaparatoare. Cine poate spune că *acest* om este al secolului XVI, sau al secolului XX ? Cine îi poate nega perenitatea ? Cred că în capacitatea de a fi realizat personaje de asemenea factură și de a le fi circumscris unei permanențe temporale se află secretul fascinației pe care o exercită filmul Malvinei Urșianu. Cineva scria, într-o cronică recentă, că cineasta „se lansează în evocarea trecutului îndepărtat". Nu cred că e suficient spus, poate chiar nici nu e exact spus, pentru că regizoarea nu-și propune să *evoce* trecutul, ci caută acolo în acel miez de veac XVI *permanența* dramei puterii, contextul social-politic ales fiind doar „ocazia", „locul", „data" (toate necesare doar în plan formal) convenabile pentru o dezbatere profundă și aspră a unei idei durabile. Ostilitatea epocii pe de o parte, structura intimă a personajului, pe de alta (neîncrederea, suspiciunea duse la paroxism, folosirea abuzivă, exclusivistă a puterii) sînt relele care alimentează drama Lăpușneanului, prinzîndu-l între două planuri care-l strivesc. Este această dramă doar a secolului XVI ? Filmul impune cu vigoare sentimentul permanenței ei, ceea ce face din afirmația de mai sus („evocarea trecutului îndepărtat") o idee secundară.

Izvoarele literare și istorice folosite sînt cele cunoscute : cronicile, paginile lui Odobescu, celebra nuvelă a lui Negruzzi și poate și altele, dar textul scenariului e o lucrare nouă și originală ; o viziune proprie asupra epocii și eroilor, oferind o altă imagine unor personaje binecunoscute (Moțoc, Chiajna,

Scanned with OKEN Scanner

Tomșa), propunînd concluzii personale asupra epocii, ca urmare a unei largi consultări cu specialiștii și mai ales a unei meditații de pe poziția artistului și omului politic contemporan. Lucrare de deosebită valoare literară mai întîi, scenariul a constituit temeiul solid al filmului. Malvina Urșianu procedează excelent scriindu-și singură filmul, pentru că de fapt acesta e gîndit atunci cînd e scris, iar realizarea cinematografică finisează, dă profunzime ideilor, amplifică sensurile, regizorul completîndu-se pe el însuși și adîncindu-și gîndul prin imagine și ritm. În cazul de față, regizoarea își transpune magistral scenariul în film cu ajutorul unor excelenți profesioniști ca Al. Întorsureanu (unul dintre autorii imaginii), arh. Adriana Păun (decoruri), A. Salamanian (sunet), Anatol Vieru (muzica). Sigur că a le cita doar numele e o ingratitudine, căci fiecare contribuie *esențial* la constituirea sintezei filmice. Cei doi operatori găsesc mereu corespondența ideală dintre gînd și imagine, dintre sentiment și culoare ; unghiuri de filmare care înseamnă atitudini, subtilități de mișcare ce trimit gîndul spre un nod esențial de idei, alternări de lumini și umbre și culori care sînt sugestii de relații, de stări sufletești și prefigurări de conflicte ; sunete prevestitoare (pașii agitați sau amenințător egali prin nesfîrșitele galerii, pe sub bolți — și acestea pline de semnificații, trimițînd fire invizibile spre tron sau dinspre tron spre muritorii de rînd, ca într-o țesătură misterioasă a destinelor), apoi mersul exasperant ritmat în contratimp al ciudatului personaj Moțoc e ca o măsură implacabilă a tuturor lucrurilor și evenimentelor din palat și din Moldova. Compunerea cadrelor are un deosebit rafinament, fără să-i lipsească asprimea (zidurilor) și căldura (catifelei) ; tronul e de piatră, sugerînd statornicia ; doar domnii sînt trecători, mai bine-zis, oamenii — destinul lor comun, întruchipat de tron, e însăși durabilitatea în timp și spațiu. Montajul (Margareta Anescu) creează legături subtile, uneori neașteptate, narează sincopat dar după o logică fermă (vezi, de pildă, rememorările Doamnei Ruxanda sau alternarea repetată a două imagini : tronul gol și drumul spre Moldova al lui Vodă Lăpușneanu). Muzica lui Anatol Vieru are profunzimi impresionante și o excelentă consonanță cu imaginea, cu mișcarea subterană a ideilor și sentimentelor, contribuie la crearea unor stări de tensiune, sau a unor ritmuri și cutremurări interioare, sau

Scanned with OKEN Scanner

a unor liniştiri şi iluminări ce străbat uneori oceanul de tensiune pe care Lăpuşneanu îl creează în jurul său.

Ce putere de sinteză, ce capacitate de dirijor inspirat îi trebuie regizorului pentru a aduna la un loc aceste elemente, a le îmbina cu jocul actorilor şi a găsi locul cuvîntului în acest *tot* unitar şi fascinant, nu e uşor de imaginat. Malvina Urşianu a găsit măsura exactă a lucrurilor, ba poate mai mult, s-a aflat în starea de graţie cînd tot ceea ce faci capătă inefabila dimensiune a artei. Filmul ei este o operă monumentală care depăşeşte tot ce s-a făcut la noi pînă acum, deschizînd porţile cinematografiei noastre spre universalitate.

În sfîrşit, o altă caracteristică (dar nu ultima) a filmelor Malvinei Urşianu este folosirea aceloraşi actori pentru rolurile principale : George Motoi, Silvia Popovici, Cornel Coman, Silvia Ghelan se află pe majoritatea genericelor ; este şi aceasta o dovadă de constanţă şi unitate a concepţiei. Despre creaţiile actoriceşti în filmul de faţă trebuie vorbit la superlativ. George Motoi realizează un tulburător portret al Lăpuşneanului, creaţie de talie mondială. El parcurge o scară infinită de stări, de la patima iubirii de ţară, la ura iraţională faţă de boieri, de la tandreţea comportării faţă de soţie, la cruzimea cu care îşi reprimă adversarii, toate dublate permanent de un chin interior nimicitor. Complexitatea personajului e în aceeaşi măsură meritul scenaristei şi al interpretului supravegheat de regizoare. Original e Moţoc, văzut altfel decît ne era cunoscut. Interpretat cu bună măsură de Valeriu Paraschiv, Moţoc e un fel de punct de echilibru între bine şi rău, între încredere şi neîncredere ; e un cap în stare să gîndească soarta Moldovei şi numai faptul că nu era întreg la trup l-a împiedicat să devină domn cum ar fi dorit. Doamna Ruxandra s-a bucurat de sensibila interpretare a Silviei Popovici, personajul avînd — şi acesta — date noi în comparaţie cu operele anterioare. Foarte bune contribuţii au, apoi, Cornel Coman (Petrea, creaţie a scenaristei, poate o sugestie din Al. Davila — acel Rumân Gruie, pavăza şi scutul domnului ; excelent finalul în care acesta se sacrifică pentru salvarea Moldovei), Eusebiu Ştefănescu (Iacob Heraclit), Melania Ursu (Chiajna), Ion Niciu (Trotuşan) ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

Păşind în continuare peste secoli, ajungem, prin intermediul filmului *Rug şi flacără* (5), realizat în 1979 de Adrian Petringenaru, în epoca marilor mişcări post-paşoptiste.

Prin intenţiile sale tematice, prin modalitatea de tratare a subiectului, prin încercarea de a sonda o epocă istorică şi un spaţiu străbătut de grave întrebări privind destinul popoarelor şi de a supune meditaţiei relaţia individ—istorie, filmul *Rug şi flacără* aspiră la tovărăşia unor pelicule anterioare ca *Buzduganul cu trei peceţi*, *Falansterul*, *Vlad Ţepeş*, *Vis de ianuarie*. Alăturîndu-li-se însă, nu sporeşte cu nimic valoarea artistică a suitei respective, căci Adrian Petringenaru, autorul filmului (scenarist şi regizor), nu reuşeşte să rostească limpede şi convingător ceea ce şi-a propus, adică ceea ce a preluat din romanul omonim al lui Eugen Uricaru. Vom vedea mai jos de ce.

Epoca din care se inspiră filmul este una de mari frămîntări politice şi sociale, într-o Europă în care idealurile de libertate şi unitate naţională se confruntă cu ambiţia marilor imperii de a rezista în faţa iminentei năruiri. Aşadar — o deschidere tematică foarte ambiţioasă, presupunînd o deosebită capacitate de selecţie şi sinteză din partea celui ce se încumetă s-o trateze. Urmînd linia cărţii, cineastul a încercat să strîngă tot hăţişul de fapte, evenimente, personaje, intrigi etc., în jurul eroului principal, ardeleanul Alexandru Bota, fost luptător la 1848, plecat — după eşecul revoluţiei — în Sardinia şi înrolat în detaşamentele care, sub conducerea lui Garibaldi, luptau pentru libertatea şi unificarea Italiei. Deruta ce a urmat după retragerea lui Garibaldi, intrarea eroului într-o ciudată conspiraţie, întoarcerea în principate cu o misiune pe care el o socotea de altă natură decît era ea în realitate, ajungerea anevoioasă la clarificări dureroase şi la înţelegerea că idealul său — libertatea, unitatea şi independenţa poporului român — nu are puncte de sprijin reale decît între ai săi, — toată această linie dramatică pe care o parcurge eroul este atît de sinuoasă, atît de încărcată de amănunte, de fapte şi întîmplări colaterale, trece prin atîtea cabinete ministeriale, cotloane conspirative, ambasade, palate, porturi, tabere de luptă, întretaie atîtea conflicte, interese, intrigi, atentate etc., etc., încît spectatorul ajunge să nu înţeleagă aproape nimic; chiar specialiştii în diplomaţia şi politica acelei epoci urmăresc cu greutate traiectoria persona-

Scanned with OKEN Scanner

jului și dezleagă anevoie nodurile conflictuale pe care scenaristul le-a elaborat cu o meticulozitate demnă de altă cauză. Eroarea lui Adrian Petringenaru stă în scenariu. Incapacitatea sa de a se mișca în desișul politic și în complexitatea socială a epocii abordate, neputința de a selecta și de a organiza materialul informativ-documentar, de a edifica o structură filmică lizibilă sînt carențe atît de evidente ale scenariului încît e de mirare că acesta a depășit faza sertarului de redacție. Om de rafinament, artist, fără îndoială, cum ne-am putut da seama din filmele sale de animație și din documentarele de artă, Adrian Petringenaru ni se înfățișează acum ca lipsit de talent literar și fără știința unei construcții dramatice inteligibile. Scenaristul i-a tăiat aripile regizorului, l-a forțat la compromisuri (cum să filmezi niște nesfîrșite și greoaie dialoguri decît ținînd personajele în obositoare prim-planuri !). Zicem „l-a forțat la compromisuri" pentru că știm că regizorul Adrian Petringenaru este incomparabil mai bun decît ni se înfățișează prin *Rug și flacără*. Să ne amintim filmul său de debut : *Tatăl risipitor* (1975) pe un scenariu de Eugen Barbu (după romanul acestuia *Oaie și ai săi*). Și acolo exista un fundal istoric dramatic (perioada ce a urmat anului 1944, perioadă în care țăranii și-au împărțit pămînturile moșierești), dar totul era inteligibil, exista o acțiune unitară și alertă, caractere puternice, atmosferă, conflicte tensionate : înfruntarea între două lumi iremediabil opuse. Deși debutant, regizorul se dovedea atunci sigur, cu oarecare maturitate în descifrarea unor sensuri adînci și subtile, circulînd ca pînzele freatice sub scoarța lizibilă la prima lectură. Acum, în *Rug și flacără*, aceste calități ale regizorului nu se mai văd, s-au pierdut în efortul de a descifra un scenariu exagerat de stufos. O ciudată inversare de la roman la film, a raportului documentar-ficțiune este, cred, cauza tuturor relelor. Eugen Uricaru declarase că romanul său e doar 2% documentar și 98% ficțiune. A face invers (cum declară cineastul că a făcut) înseamnă a recurge la o operație artificială care nu putea duce decît la eșec. Muncind mult și adunînd date (confirmate de istorici de prestigiu), Adrian Petringenaru s-a lăsat tentat de ideea unor supoziții proprii în legătură cu epoca, a unor ipoteze, ca, de pildă, rolul unor puteri străine în sprijinirea atentatului împotriva primului ministru român, Barbu Catargiu. Dar, din păcate,

Scanned with OKEN Scanner

regizorul nu a ţinut seama de faptul că excesul documentar anulează emoţia, obturînd astfel una din căile cele mai sigure de acces spre public ; bombardamentul de informaţii insuficient prelucrate şi subordonate în mod necesar ideii centrale oboseşte, ba chiar plictiseşte spectatorul. Toate eforturile de bună intenţie şi nu rareori de bună profesionalitate ale autorului imaginii, Aurel Kostrakiewicz (atmosferă de epocă, o ţinută plastică aleasă), ale compozitoarei Cornelia Tăutu şi ale celorlalţi colaboratori (decoruri — Mihai Beciu, montajul — Adriana Ionescu, costumele — Ion Nedelcu, sunetul Daniel Rusu) sînt amendate de lipsa de inspiraţie şi de incapacitatea regiei de a pune ordine în avalanşa de date şi situaţii printre care încearcă să se strecoare linia narativă principală. Prelucrarea cinematografică, vizualizarea unor confruntări, a unor situaţii dramatice sînt înlocuite de nesfîrşite discuţii fără tensiune, fără fior artistic din care nu se detaşează intenţionata dramă individuală a lui Alexandru Bota.

Deşi distribuţia cuprinde nume de prim-plan, filmul nu se bucură de creaţii remarcabile. Se cere adăugat amănuntul că nu actorii sînt de vină ; ei nu au partituri care să le prilejuiască astfel de creaţii. Chiar rolurile principale sînt fărîmiţate, pierdute în amănunte, în stări conflictuale secundare. Ion Caramitru (Al. Bota) şi Teofil Vâlcu (Barbu Catargiu) sînt singurii actori care ies deasupra nivelului mediu de interpretare, iar dintre „secundari" doar Geo Saizescu şi Radu Ionescu schiţează profiluri demne de atenţie. Surprinzător de slab — Florin Piersic (cu voce de împrumut !) într-un neconvingător profil al lui Al. I. Cuza.

Plecînd de la ideea generoasă, plină de noblețe a luptei pentru independenţă şi unitate naţională, filmul lui Adrian Petringenaru nu-şi atinge scopul artistic între altele şi din cauza a ceea ce un cronicar pătrunzător numea „lipsă de fantezie şi măsură în dozarea raportului istorie generală—istorie particulară".

Corolar al luptelor seculare ale românilor, Războiul pentru independenţă constituie tema filmului lui Sergiu Nicolaescu *Pentru Patrie* (3). Este semnificativ faptul că una din primele pelicule ale istoriei cinematografiei româneşti a fost *Războiul independenţei* realizată în 1911 de Grigore Brezeanu şi de un grup de mari actori în frunte cu C. Nottara.

Scanned with OKEN Scanner

O punte de continuitate se întinde peste ani și iată, în 1978, *Pentru Patrie*, noul film închinat Războiului de independență. Semnificațiile se desprind de la sine.

Sergiu Nicolaescu — scenarist și regizor — și-a propus, ca și înaintașii lui, să realizeze un adevărat documentar asupra epocii, dar nu numai în limitele unei reconstituiri stricte a tuturor etapelor marelui război, ci urmărind să cuprindă evenimentele din unghiul de gîndire și simțire al omului contemporan, capabil să privească lucrurile cu detașare (o detașare care presupune luciditate nu indiferență), judecîndu-le prin prisma documentelor de epocă, dar și a evenimentelor care au urmat războiului, a urmărilor lui, a rezonanțelor lui în actualitate. În primul rînd sub acest raport este superior filmul lui Sergiu Nicolaescu celui din 1912. Sigur că e vorba și de o superioritate a realizării artistice și tehnice, dar aceasta se înțelege de la sine, importantă rămînînd superioritatea concepției.

O mare desfășurare de forțe — actoricești, militare, de mijloace tehnice etc. — dau filmului *Pentru Patrie* tonul unei superproducții de bun nivel, în care actorii, autorii imaginii (Nicolae Girardi, Al. David și Mircea Mladin), autorii decorurilor și costumelor (arh. Dodu Bălășoiu, arh. Mara Cuculaș, Hortensia Georgescu), inginerul de sunet (A. Salamanian), precum și colaboratorii militari (filmul fiind realizat cu concursul Ministerului Apărării Naționale) și-au unit talentul și efortul generos sub bagheta ageră a regizorului Sergiu Nicolaescu. Filmul reușește să impună atmosfera momentului, e impregnat de o puternică vibrație patriotică. Pe fundalul complex al luptelor, al stării generale de încordare, de manevre politice și militare se conturează chipuri și relații umane capabile să dea filmului culoare, dramatism, mișcare lăuntrică. Se desprind figurile mari ale momentului : Kogălniceanu ținînd înălțătoare discursuri și proclamînd demnitatea națională (George Constantin), generalul Cernat și colonelul Cerchez principalii comandanți și animatori ai vitezei noastre armate (Amza Pellea și Mircea Albulescu), apoi chipuri severe și dîrze de luptători și de eroi întruchipați de Ilarion Ciobanu, George Mihăiță, Emil Hossu, Iurie Darie, Cornel Gîrbea, Horațiu Mălăele și alții.

Și acum, din nou un salt peste secole, de data aceasta înapoi, spre antichitatea strămoșilor geto-daci. Gestul pare

Scanned with OKEN Scanner

necesar parcă pentru a închide un cerc, pentru a da rotunjime ideii de istorie și ființă națională în jurul căreia s-au grupat peliculele cuprinse în acest capitol. Vom face acest salt cu filmul *Burebista* (5).

Ajuns pe ecrane în 1980, cu prilejul aniversării a 2050 de ani de la constituirea primului stat dac unitar și independent — filmul este o încercare de reconstituire monumentală mai întîi a unei impresionante figuri a antichității și apoi a unei epoci de mari frămîntări social-politice ; sînt anii 71—44 î.e.n., care ne trimit ecouri despre răscoala lui Spartacus, despre luptele dintre Cezar și Pompei pentru întîietate la Roma, despre expansiunea imperiului roman pînă la hotarele Daciei etc. Scenariul lui Mihnea Gheorghiu, foarte atent la pagina de istorie, la document și la informația arheologică, schițează în linii mari, destul de explicit, contextul social, politic și național în care Burebista a ajuns marele conducător al dacilor și face eforturi să ne dea cît mai multe informații istorico-geografico-etnografice despre strămoșii noștri. O frumoasă idee de debut a filmului : sugerînd durabilitatea, neclintirea, piatra cu chip de om de pe înălțimile Bucegilor „privește" împrejurimile, pămîntul Daciei din creștet de Carpați pînă la Mare și la Dunăre, apoi înspre Apus și Miază-Noapte, situează întîmplările ce vor urma într-un spațiu carpato-dunărean de mare frumusețe și bogăție naturală justificînd faima Daciei și sugerînd ideea siguranței așezării unui popor într-o vatră veșnică. Imaginea revine în final, pe ea suprapunîndu-se sugestiv figura lui Burebista-întemeietorul. Ideea — poate cea mai valoroasă din tot filmul — face ca aceste două imagini să închidă, ca două coperți de carte, povestea zbuciumată, dar frumoasă și demnă, simplă și eroică în aceeași măsură a poporului dac și a conducătorului ei. Ni se sugerează astfel — cu sau fără voia autorilor ? — că avem a face nu doar cu o reconstituire istorică, ci și, în bună parte, cu legenda despre acele vremuri și acei oameni. Era cred normal ca autorii să procedeze la îmbinarea caracterului documentar cu legenda, a elementelor strict demonstrate științific, cu ficțiunea, atîta vreme cît intenția a fost de a realiza un film artistic și nu o „săpătură arheologică". Documentul însuși e transfigurat și recompus : arhitectura, costumele, obiectele, îndeletnicirile, obiceiurile, asupra cărora se insistă (poate chiar prea mult și, mai ales, prea ostentativ)

Scanned with OKEN Scanner

chiar de la început, ne arată cît de asemănătoare erau cu cele din timpul nostru : fierarii băteau pe nicovale fierul înroşit, femeile torceau lîna în furci de lemn, se îmbrăcau în cămăşi albe de in şi de cînepă, plugarii arau cu plug de lemn dar cu brăzdar de fier, blidele, chiar cele regeşti, erau strachina de lut şi lingura de lemn cu găvan mare. Luînd însă cunoştinţă de toate acestea, spectatorul are impresia că se află la muzeul etnografic. Vrem să spunem, deci, că cineaştii n-au reuşit să topească elementele de documentar într-un fluid care să se integreze în mod necesar şi firesc în fiinţa filmului. Dealtfel scenariul e atît de expozitiv, de explicit şi de plat, încît nu lasă nici o clipă loc unui fior cît de cît dramatic, unei inefabilităţi fără de care nici o creaţie nu poate spera să convingă, să emoţioneze şi să dureze. Răceala şi uscăciunea relatării concurează pagina de manual de istorie şi pe cea de evocare corectă, dar cu prea puţin har artistic. Peste datele clar precizate istoriceşte, Mihnea Gheorghiu, autorul scenariului, a imaginat puţin, a creat eroi şi relaţii care nu potenţează substanţa dramatică a filmului. Calopor, fiul nelegitim al lui Burebista, vîndut ca sclav, ajuns să lupte alături de Spartacus, venit apoi la curtea regelui dac şi recunoscut de acesta, plecat apoi să o caute pe Magna Mater (o misterioasă femeie care stă închisă într-un templu) şi continuîndu-şi drumul spre Dionysopolis, menit de Burebista a fi urmaşul său, dar ucis de druidul Breza, Calopor, deci, singura „invenţie "mai importantă a scenariului e un personaj fără vlagă dramatică, e doar un semn ambulant de care scenaristul a avut nevoie pentru a face legătura între diferite situaţii şi personaje. Nici alte figuri ale filmului nu sînt reale prezenţe, nu sînt identităţi artistice de reţinut, în ciuda faptului că aveau un uriaş spaţiu de manifestare (dimensiunile filmului sînt impresionante). Emanoil Petruţ în rolul lui Deceneu e liniar, şters chiar (o colegă de la revista *Cinema* l-a văzut în apogeul puterii sale de creaţie !). Ernest Maftei e aici un bătrînel modest, departe de ceea ce ar fi trebuit să fie mîna dreaptă a viteazului Burebista. Dealtfel regele e înconjurat de moşnegi simpatici şi cam cepelegi care te miri cum de obţineau atîtea victorii în lupte grele. Ceva mai bine conturate sînt personajele (episodice) interpretate de Al. Repan, Ştefan Sileanu şi Mircea Anghelescu. Rolurile feminine sînt foarte modeste. Cîteva treceri rapide în pla-

Scanned with OKEN Scanner

nuri cuminți : Ioana Bulcă (original templul în care stă închisă), Anca Szöny (frumoasă dar fără talent), Monica Rusu (o creionare fugară și cam atît). Să fi urmărit oare autorii doar schițarea unui peisaj uman, fără reliefuri, ca să rămînă loc pentru figura centrală a regelui Burebista ?! Acesta este, într-adevăr, cum se și cuvenea, deasupra tuturor, are prestanță, dar nu monumentalitate. George Constantin s-a străduit să-l întruchipeze ca pe un mare rege, viteaz, înțelept (rostind adevăruri pe care le rostim și noi astăzi), bun organizator de țară și de oaste. Regizorul Gheorghe Vitanidis și operatorul (debutant) Petru Maier n-au știut însă să-l pună în situații caracteristice, pentru ca marele rege să se definească prin el însuși, prin acțiunile, nu prin vorbele sale. Filmările sînt cuminți, în special prim-planuri de ascultare a replicilor scrise cursiv, în cea mai pură limbă literară românească din secolul XX. Tot cu mare cumințenie și fără originalitate, fără nimic personal, diferit de anterioarele filme istorice sînt filmate și scenele de masă : aceleași mișcări de trupe pe drumuri lungi (șerpuite pe curbe de nivel diferite, ca să dea frumos în imagine), aceleași cavalcade, ba chiar mai modeste etc. Nici măcar peisajul — deși filmat fără zgîrcenie — nu e pus în valoare ca frumusețe în sine, ca să nu mai vorbim de participare la acțiune, la tensiunea dramatică.

În general, filmul e mai puțin decît ne așteptam, bazați pe experiența deja existentă la noi în materie de film istoric. El totuși stîrnește oarecare interes prin cîteva idei, mai ales cele, scumpe nouă, de continuitate și durabilitate pe care le afirmă.

În umbra filmului istoric a proliferat și în această perioadă o categorie de filme de aventuri. Dinu Cocea și-a continuat serialul său cu haiduci, dînd într-un singur an (1971) trei pelicule : *Haiducii lui Șaptecai*, *Săptămîna nebunilor* și *Zestrea domniței Ralu* ; Aurel Miheles, regizor aflat mereu în pasă proastă, a semnat, în 1972, o peliculă fără gen și fără identitate artistică — *Săgeata căpitanului Ion* (scenariul Al. Mitru) ; Sergiu Nicolaescu, „iscusit" și în filmul de acest gen, trimite pe ecrane, în 1975, filmul *Nemuritorii* (5), povestea patetică și eroică a unui grup de foști oșteni credincioși ai lui Mihai Viteazul, obligați de vitregia istoriei

Scanned with OKEN Scanner

să rătăcească prin lume ; ei se întorc în patrie purtînd ca pe-o comoară drapelul voievodului, simbolul libertății și al vitejiei ; în același an, Gh. Vitanidis prelungește ecourile filmului *Cantemir* într-o peliculă de aventuri, *Mușchetarul român* (5), în care se îmbină procedee din filmele de capă și spadă cu altele de tip western. Peregrinările și căutările eroului principal (interpretat de Iurie Darie) sînt însă cam deslînate, el intrînd mereu în relații insuficient de clare cu personaje fără identitate artistică. În 1980, din nou Sergiu Nicolaescu înscrie la periferia istoriei (și a artei cinematografice) o peliculă în manieră proprie — *Capcana mercenarilor* (5), în care, sub pretextul unor contexte istorice de mare interes național (realizarea marii uniri din 1918), desfășoară o narațiune cu totul străină de chestiune, o aventură dementă a unui fost colonel în armata austro-ungară, pornit în acțiune de pedepsire a țăranilor români din Ardeal. Regizorul avea de fapt nevoie de un pretext pentru aventuri ieftine pe care le conduce personal cu o plăcere demnă de o cauză mai bună. Film sub orice nivel artistic.

După zece ani de la primele sale filme cu haiduci, Dinu Cocea realizează o peliculă, în două serii, din aceeași zonă tematică : *Iancu Jianu, zapciul* și *Iancu Jianu, haiducul* (1). Întorcîndu-se la haiduci, regizorul a fost conștient că nu poate rămîne la nivelul anilor șaptezeci ; experiența lui de cineast îi impunea un plan superior de abordare a temei. Încercînd să descifrăm care ar fi acest plan, am ajuns la concluzia că el s-ar concretiza în analiza mai adîncă a fenomenelor social-politice ale epocii, în circumscrierea fără echivoc a destinelor personajelor în aceste fenomene și în interdeterminarea lor. Circulația liberă a eroului central prin toate mediile sociale, implicarea lui în relațiile esențiale la toate nivelurile — de la umila condiție a țăranului, pînă la scaunul domnesc, creează un suport dramatic credibil, logic pentru toate acțiunile și transformările de comportament ale acestuia. Iancu Jianu — fiu de boiernaș, ajuns în slujba domniei fanariote și făcîndu-și zelos meseria de zapciu, ajunge să înțeleagă mecanismul diavolesc al exploatării feudale și să pătrundă — într-un fel elementar, dar sigur, fără echivoc —, sensul dreptății și nedreptății umane. Ruperea de clasa lui și întoarcerea fermă împotriva ei se petrec în urma unui proces de descifrări și înțelegeri care depășește

Scanned with OKEN Scanner

datele sociale imediate (deşi în film acestea par a fi decisive), înscriindu-se într-un plan ce vizează esenţa umană. Am fi dorit de la Dinu Cocea accente mai evidente pe aceste aspecte ale spectaculosului său film şi ne-am aşteptat la aceasta cunoscut fiindu-ne filmul său *Instanţa amînă pronunţarea*, care arătase că regizorului îi stau la îndemînă asemenea procedee. N-a făcut-o, furat, probabil, de alerteţea continuă a acţiunilor în care se afla mereu implicat eroul central. Ce compensează această lipsă ? O bună realizare a condiţiei filmului de aventuri, în care nu lipseşte o implicare convingătoare a datelor sociale caracteristice epocii. Fundalul social realizat de cineaşti — deşi greoi şi aparent vetust din cauza prea multor bărbi, anterie, işlice, ciubuce, giubele etc., etc. — are datele necesare care-i îngăduie să-şi asume destinele implicate în acţiune şi să le determine traiectoriile. Pe acest fundal se înscrie figura ageră a haiducului ale cărui acţiuni curajoase dinamizează viaţa satelor şi tîrgurilor, făcînd să prindă rădăcină ideea dreptăţii, a nesupunerii la împilare, a unei posibile acţiuni proprii pentru cucerirea dreptăţii. În acest sens, scenariul are meritul de a fi sugerat legătura dintre acţiunile haiducilor şi pregătirile ce se făceau sub steagul lui Tudor Vladimirescu în vederea unei mişcări generale, cu caracter de revoluţie. Sensul acesta superior imprimat mişcărilor de haiduci ridică filmele de faţă mult deasupra celor realizate anterior. Tudor Vladimirescu e prezent mereu, chiar dacă acţiunile sale abia sugerează o viitoare mişcare. E bine surprinsă de Dinu Cocea atmosfera de uşoară fierbere, de discret suspense, de treptată cristalizare a ideii unei mari acţiuni pentru răsturnarea realităţilor feudale. Sigur, filmul nu-şi putea propune decît această sugestie ; orice pas în plus ar fi însemnat intrarea pe teritoriul unui film despre Tudor Vladimirescu.

În deasa ţesătură a acestor realităţi sociale regizorul găseşte loc pentru tablouri de familie, pentru idile şi pentru portrete individuale care completează „lumea" filmului, dîndu-i o respiraţie de viaţă normală. Izbutite ni s-au părut microdramele din familia Jienilor, povestea de dragoste dintre Iancu şi fata herghelegiului, zbaterea ca de flacără a Tincuţei Calafeteanu ş.a.

Filmul are şi avantajul unei bune imagini semnate de Aurel Kostrakiewicz : ierni splendide, interioare plăcute, compuse

Scanned with OKEN Scanner

cu gust, o anume „căldură" a codrului (frate cu românul), frumoase cavalcade (mai ales ale hergheliei păzite de Ionica).

Îmbinînd judicios adevărul istoric cu legenda, filmul lui Dinu Cocea aspiră la condiția baladei, dar nu reușește s-o atingă, meritul lui principal rămînînd tot cel de film de aventuri și, pînă la un punct, de film-portret. Interpretul principal — Adrian Pintea — este exact ceea ce trebuia : tînăr, frumos, dinamic, sigur și sincer în tot ce face.

TRECUTUL APROPIAT, zonă foarte frecventată de cineaști, a prilejuit apariția cîtorva filme apreciabile. *Lupta comuniștilor în ilegalitate* este substanța ideatică a lucrărilor *Bariera* de Teodor Mazilu și Mircea Mureșan, *Întoarcerea lui Magellan* și *Rîul care urcă muntele* de Cristiana Nicolae, *Zidul* de Constantin Vaeni, *Ediție specială* de Mircea Daneliuc.

Cu toate nemulțumirile pe care ți le produce pe parcurs, filmul *Bariera* realizat în 1972, îți lasă, la sfîrșitul vizionării, o anume satisfacție estetică, dublată de o umbră de tristețe față de destinul personajelor a căror poveste o urmărești. Este cred pentru prima dată în cinematografia noastră cînd ne sînt prezentați cu atîta discreție și caldă poezie eroi comuniști. Mai mult chiar, atmosfera poetică este străbătută de fine unde freatice de umor și ironie ceea ce sporește originalitatea și accesibilitatea peliculei. Nu vrem să diminuăm — prin comparație — meritele unor bune și foarte bune filme despre comuniști ca *Puterea și Adevărul*, *Canarul și viscolul*, *Serata*, *Asediul*, dar față de toate acestea, *Bariera* introduce o noutate a tonului, o originalitate a abordării și tratării condiției de comunist. Nea Vițu, eroul principal al filmului (și al romanului omonim care stă la baza scenariului) nu este surprins în focul luptei revoluționare, nu-l întîlnim pe baricadă sau la mitinguri, în acțiuni de sabotaj sau de protest violent față de regim. Dar atitudinea lui de comunist este limpede și fermă. Filmul nu surprinde atît *condiția politică* a personajului cît *condiția lui socială și umană*. Nea Vițu pare mai curînd un ironic temperat decît un critic sever al regimului burghez. Și totuși ne este clar că personajul are idealuri comuniste pentru care este gata să-și dea viața. Personajul construit de Mazilu este frumos

Scanned with OKEN Scanner

și original pentru că reușește, cu o mare discreție, să ne cîștige de partea lui *existînd*, nu declarînd că există. Marele merit întru aceasta este însă — chiar mai mult decît al scenaristului și regizorului — al excelentului actor Octavian Cotescu, inspirat ales pentru acest rol. Numai el putea îmbina atît de firesc gravitatea personajului cu ironia și umorul, numai el putea da o atît de elegantă discreție sacrificiului pe care eroul îl alege în locul trădării. Filmul lui Mircea Mureșan are — prin acest personaj principal — șansa să rămînă operă de referință.

Un nume nou în pleiada de regizori tineri, Cristiana Nicolae, care ne reține atenția, în 1974, cu un film al cărui titlu, *Întoarcerea lui Magellan* (3), sugerează o călătorie din perioada marilor descoperiri geografice. Filmul pornește de la o idee de Radu Cosașu, după care Cristiana Nicolae își scrie scenariul. E o poveste originală, frumoasă, amestec de sensibilitate și gravitate, un „love story" în anii cumpliți ai războiului, o poveste de dragoste între un ilegalist și o tînără cu identitate imprecisă, întîlnită întîmplător pe stradă.

Ceea ce e foarte frumos în acest film e pledoaria pentru sentimentul cel mai nobil al omului : *încrederea*. E mai întîi — ca fundal general al dramei — încrederea tînărului în dreptatea cauzei pentru care luptă și apoi, în particular, încrederea lui în om, în capacitatea acestuia de a fi drept, frumos, cinstit. El îi spune unei tovarășe de luptă : „A nu avea încredere în oameni înseamnă a ne îndepărta de la idealul nostru de luptători". Excelentă idee, rar întîlnită într-un film de-al nostru. De fapt acesta este miezul politic al filmului Cristianei Nicolae, miez pe care-l învelește frumos, cu sinceritate și inspirație povestea de dragoste dintre cei doi tineri.

Nu lipsesc, fără îndoială, unele stîngăcii inerente debutului. Unele personaje nu sînt integrate conflictului, ca de pildă Profesorul sau Amicul ; unele secvențe — ca acea acțiune de stradă pentru salvarea unui ilegalist din mașina poliției — e rezolvată pripit și naiv ; înscrierea destinului individual al perechii Bucur—Magellan în contextul vieții, al întîmplărilor și evenimentelor dramatice se face cu zgîrcenie. Dar dincolo de acestea, *Întoarcerea lui Magellan* era, la apariția lui, o frumoasă promisiune.

Scanned with OKEN Scanner

După trei ani (!) de la acest promițător debut, Cristiana Nicolae revine, în 1977, cu un film — *Rîul care urcă muntele* (1) în care reia, în linii generale, motivul „love-story"-ului desfășurat într-un context social-politic pe cît de dens, pe atît de propice definirii complexe a eroului principal. Adolescența o fascinează pe Cristiana Nicolae, așa se explică constanța ei în prospectarea psihologiei acestei vîrste dificile în care apar și se conturează cu precizie trăsăturile de caracter ale individului, credințele și idealurile lui, grefate pe un fond de puritate și de sinceritate nemaiîntîlnit la alte vîrste.

Cei doi tineri din *Întoarcerea lui Magellan*, în dragostea cărora cineasta descifra — cum am văzut — nu doar o aventură tinerească, ci un profund și nobil sentiment de încredere în om, în predispoziția lui de a fi bun, de a fi uman — cei doi tineri, deci, sînt foarte de aproape înrudiți cu aceștia din *Rîul care urcă muntele*. Sînt înrudiți nu atît pentru că și unii și alții sînt luptători pentru o cauză, ci mai ales pentru că și unii și alții au darul privirii în sus ; în sus spre oameni, în sus spre piscuri morale învăluite în aerul curat al frumuseții și al idealului generos. Și unii și alții luptă pentru libertate — socială și națională — într-un fel simplu, neostentativ, dintr-o pornire interioară, organică și nu pentru că le-ar fi spus cineva că așa e bine și așa e necesar. Lupta lor are ca scop final nu o idee generală despre libertate sau dreptate, ci ideea precisă a libertății și dreptății omului ca ființă demnă în care trebuie să avem nesfîrșită încredere. Eroul *Rîului care urcă muntele* ajunge la aceste convingeri de luptător într-un fel aproape copilăresc — dar tocmai de aceea, poate, ele sînt atît de ferme. Trăiește într-un orășel dunărean, în anii războiului. Are posibilitatea să observe și să înțeleagă sensul încleștării dure dintre forțele naziste și luptătorii comuniști din ilegalitate și se simte implicat în această luptă. Distingînd clar între bine și rău, între frumos și urît, el se hotărăște să devină soldat de partea *binelui* și *frumosului*, conștient că *binele* și *frumosul* trebuie cucerite și apărate. El împletește acest ideal cu aspirația ascensiunii spre zone morale înalte, acolo unde e disprețuită legea „minimei rezistențe" în virtutea căreia rîurile curg doar la vale. „Existența omului — zice eroul nostru — devine umană abia atunci cînd seamănă cu un rîu care, izvorînd din cîmpie, ar urca pînă în vîrful muntelui". Iată explicația

Scanned with OKEN Scanner

aparentului paradox din titlu — în fond, o metaforă foarte potrivită pentru acest film.

Regizoarea Cristiana Nicolae a știut să creeze un context social revelator, un mediu complex în care firul principal al narațiunii se cuprinde organic (atmosfera orașului dunărean învăluit în febra neliniștii din vara anului 1944 este densă și vibrantă, tensionată, lăsînd să se ghicească mișcări subterane care vor produce răsturnări definitive. Apoi, scenele de front au o anume poezie aspră, dar și o veridicitate care surprinde dacă ținem seama că filmul este făcut de o femeie, de o tînără, care n-a cunoscut realitățile războiului).

Peste toate acestea, povestea de dragoste dintre cei doi tineri plutește ca o briză de frumusețe și puritate, o poveste discret nuanțată cu tușe de romantism, de tandrețe, de tragism și aureolată de un final excelent în care tinerii, ajunși sus, în vîrful muntelui, se regăsesc pentru viață și pentru dragoste.

Cei trei ani de nelucru au împiedicat-o însă pe regizoare să realizeze un progres evident după debut.

Fenomenul întineririi permanente a plutonului de regizori continua, în 1975, cu apariția unui nume nou în lung-metrajul artistic : *Constantin Vaeni*. Venind dintr-un sector al cinematografiei care-i asigurase contactul direct cu viața, cu realitățile cotidiene — filmul documentar —, regizorul se arăta de la început a avea o mînă sigură, o voce formată în respectul pentru autenticitate. Tonurile false, naivitățile sau sforțările evidente care se mai întîlnesc uneori la debutanți (și nu numai la ei) nu pătrund în filmul lui Constantin Vaeni ; regizorul posedă un filtru sigur, format din buna cunoaștere a vieții, din pondere și bun simț. Cît a contribuit — la cîștigarea acestor calități — exercițiul în filmul documentar e lesne de înțeles. Debutul era, în orice caz, unul de mari promisiuni, căci filmul *Zidul* (3) depășește ambițiile unei simple povestiri dramatice petrecute în anii de luptă ilegală a partidului, urmărind — și în mare măsură reușind — să fie un film de analiză psihologică dificilă. Eroul, un tînăr luptător pentru care crezul politic devansează orice alt ideal de viață, acceptă, sau mai exact își autopropune o misiune extrem de complicată și greu de îndeplinit : să se închidă pentru multă vreme într-o încăpere unde, singur, să tipărească „România liberă" ilegală. Legătura cu tovarășii de

Scanned with OKEN Scanner

afară se făcea printr-un sistem ingenios care nu permitea să vadă pe nimeni. Din clipa cînd hotărîrea este luată și tînărul tipograf este zidit în încăperea respectivă, dificultatea misiunii sale își deplasează accentul de pe confruntarea directă cu agenții siguranței și ai gestapoului, pe confruntarea cu sine, cu capacitatea de a-și redimensiona toate datele existenței în funcție de spațiul restrîns și pustiu în care se află închis. Există pericolul unor tulburări psihice, al apariției unor nebănuite fisuri în structura caracterului care ar fi putut zădărnici misiunea. Constantin Vaeni urmărește evoluția eroului cu finețe, cu inteligența păstrării permanente a suspensului psihologic, știe să creeze momente de maximă concentrare pe care le alternează cu respiro-uri bine dozate, fără a pierde nici o clipă tensiunea de care are nevoie povestirea. Trebuie să recunoaștem că e destul de greu să urmezi un asemenea traseu în desfășurarea unei narațiuni cinematografice și faptul cere experiență. Vaeni nu are, încă, experiență, dar are un foarte exact simț al psihologiei, capacitatea înțelegerii nuanțelor, știe să facă foarte credibilă evoluția unui caracter în situații neobișnuite. Se pare că regizorul a studiat reacțiile neașteptate ale psihicului în condițiile claustrării ; în film există o secvență în care eroului îi sînt arătați pensionarii unui sanatoriu de alienați prin claustrare. Imaginea este dezarmantă și eroul nostru o va purta cu sine în singurătatea sa voită, ca un argument pentru continuă autosupraveghere și autocontrol. Nici într-un alt film de ilegalitate nu am întîlnit o idee atît de ingenioasă pentru a demonstra tăria de caracter a unor oameni care cred în idealul lor politic. De obicei eroismul personajelor din aceste filme se consumă deschis, în acțiuni de luptă, în confruntări directe cu adversarii. În *Zidul* avem o formă nouă și neobișnuită de luptă în ilegalitate : lupta comunistului cu sine, cu puterea sa de rezistență în condiții în care omul obișnuit cedează repede. 400 de zile stă tînărul tipograf între cei patru pereți fără nici o posibilitate de ieșire și de contact cu lumea ; o singură gaură în zid îi îngăduie să privească din cînd în cînd un colț de stradă. Și totuși eroul evadează din această claustrare, evadează într-un chip ingenios (și e meritul regizorului și al scenariștilor că au găsit acest mod de evadare, care de fapt îl salvează pe erou și creează pentru spectator o variație, o spargere a monotoniei). Evadarea se produce însă la modul

Scanned with OKEN Scanner

ideal, nu la propriu : eroul se refugiază în amintirile sale despre cei lăsaţi afară ; flash-back-uri ingenioase ne aduc scene din viaţa eroului, scene care îi completează biografia — amintirea morţii tatălui (ucis în timpul unei greve), idila cu o fată, scene din lupta antifascistă etc. În afară de acestea, aparatul de filmat iese şi el dintre cei patru pereţi pentru a urmări mişcarea de afară, acţiunile tovarăşilor lui Victor (e numele eroului nostru) pentru răspîndirea ziarului pe care el îl tipăreşte. Regizorul şi iscusitul autor de imagine Iosif Demian profită de aceste ieşiri în stradă pentru a surprinde în linii scurte dar sigure caracteristicile epocii, atmosfera încărcată a anilor de război, starea încordată şi nesiguranţa în care populaţia Capitalei îşi trăia obişnuinţele vieţii cotidiene. Un aer încărcat pluteşte în exterioarele filmului lui Vaeni, un aer în care parcă ceva trebuie să explodeze. E bine surprinsă această atmosferă de încordare a anilor de război, atmosferă care creează un adevărat fundal sau mai exact un context corespunzător acţiunilor desfăşurate de comunişti.

Una dintre cele mai bune producţii ale anului 1975, *Zidul* are simplitate, emoţie concentrată şi o aură tragică discretă, calităţi foarte rar întîlnite în filmele noastre.

Nu am spus însă destule lucruri bune despre filmul lui Constantin Vaeni, dacă nu subliniem ideea că avem a face cu un *film politic*, un film care se adaugă celor semnate de Manole Marcus şi de alţi cîţiva regizori din ale căror lucrări se prefigurează o direcţie principală şi sigură a cinematografiei noastre. Un film politic deci, făcut cu simplitate, folosind un limbaj verosimil şi emoţionant, avînd o aură tragică şi afirmînd un crez politic nezdruncinat.

Titlul ar putea părea simbolic la prima vedere, cu atît mai mult cu cît există un film polonez care se numeşte la fel (semnat de Krisztoff Zanussi) şi în care simbolul era limpede exprimat : zidul voia să însemne egoismul feroce al unui individ care nu-i îngăduia eroului nici o comunicare cu semenii, despărţindu-l şi izolîndu-l net de aceştia. Vaeni nu a căutat simboluri. La el zidul are înţelesul propriu şi atît. Dar asta nu scade cu nimic valoarea demonstraţiei sale. Poet, Dumitru M. Ion, comentînd filmul, găsea, totuşi, o metaforă în acest titlu . „zidul — zice el — este un legămînt pe care, ca şi Meşterul Manole, tînărul luptător, Victor, îl priveşte

cu măreția omului căruia numai fapta finală, desăvîrșirea unei construcții îi poate ilumina setea de a îndura sacrificiul". Poate.

Zidul, ca aproape toate filmele românești din ultima perioadă, promovează, cu încredere și cu bune rezultate, tineri interpreți. Gabriel Oseciuc debuta, în filmul lui Vaeni, cu siguranță și finețe, afirmîndu-se ca o reală promisiune. Alături de el, mai „vechii" Gh. Dinică și Victor Rebengiuc mențin la un nivel apreciabil ștacheta interpretării. Mai notăm, în încheiere, numele scenariștilor D. Carabăț și Costache Ciubotaru, al lui Vittorio Holtier (decoruri) și al Corneliei Tăutu (muzica), toți cu notabile contribuții la reușita acestui film.

Există în producția acestei perioade cîteva filme care ar putea fi grupate sub genericul *Filmele Insurecției*. Ele probează angajarea cineaștilor români în evenimentele capitale ale epocii. Inaugurată în 1960, de Liviu Ciulei, cu *Valurile Dunării*, tematica aceasta generoasă își subsumează titluri ca *Serata* de Malvina Urșianu, *Porțile albastre ale orașului* de Marin Preda și Mircea Mureșan, parțial *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici și Manole Marcus, *Un August în flăcări* de Dan Pița, Al. Tatos și Doru Năstase, *Stejar, extremă urgență* de Dinu Cocea.

Film complex prin construcția sa dramatică, structura caracterelor și angajarea conflictului, *Serata* Malvinei Urșianu (1971) narează chiar un moment al insurecției — acțiunea filmului desfășurîndu-se în noaptea de 22 spre 23 August 1944. Regizoarea a fost preocupată de surprinderea momentului răsturnării unei ordini a valorilor, momentul prăbușirii definitive a unei lumi și victoria alteia. Adunați într-o vilă, reprezentanții mai multor straturi sociale sînt de fapt simboluri, semne ale unei structuri care într-o singură noapte se va face fărîme pentru a se reclădi altfel, pe alte principii, în altă ordine. Critica i-a reproșat filmului, la premieră, că insistă prea mult asupra caracterelor și prea puțin asupra relațiilor dintre ele ; dar fiecare caracter reprezenta o lume și această lume trebuia, în acel moment, să se dezvăluie în toată complexitatea ; era dezvăluirea dinaintea prăbușirii pentru unii, și dinaintea victoriei pentru alții. Film de analiză și de atmosferă, *Serata* nu este numai un sondaj într-o lume stratificată social, ci și o analiză lucidă a acestei lumi care la sfîrșitul procesului se va prăbuși. În aceeași măsură *Serata*

Scanned with OKEN Scanner

este portretul unui moment istoric, moment marcat de explozia din zorii zilei, cînd un comunist (și aici e vizibil simbolul și mesajul filmului) aruncă în aer priza cablului transbalcanic, dînd semnalul nașterii unei alte lumi.

În aceleași zile e plasată acțiunea filmului *Porțile albastre ale orașului* (4) al lui Mircea Mureșan (1974), după o nuvelă de Marin Preda. Undeva lîngă București, în ziua de 24 August 1944, soldații unei baterii de artilerie antiaeriană au sarcina să împiedice avioanele germane să se ridice de pe aeroportul Otopeni pentru a bombarda Capitala, unde se înfăptuise insurecția. Nu e atît o poveste de război — deși soldații luptă pe viață și pe moarte — cît una psihologică, de relații și stări dramatice, tinzînd spre condiția filmului de atmosferă. Fundalul îl creează evenimentele din Capitală, sumar dar convingător sugerate de cîteva secvențe în care sînt prezentate acțiunile Partidului Comunist în armată, organizarea luptei pentru apărarea orașului revoluționar, represaliile încercate de armatele germane, starea de spirit a cetățenilor etc. — toate numai atît cît era nevoie pentru a înțelege condiția dramatică și eroică a ostașilor bateriei de la Otopeni, apărătorii insurecției. Distribuția este, în linii mari, bună, dovedind că regizorul are știința alegerii și conducerii actorilor, fără a se feri însă cu totul de concesii sau greșeli. Grupul de tunari, pe cît de divers ca tipologie, pe atît e de unitar, de armonizat ca joc actoricesc. Există o sudură între interpreți, o notă comună care-i caracterizează global și-i particularizează fără a-i îndepărta unul de altul, astfel că ideea de grup unit prin idealul luptei se transmite și prin tonul interpretării. În fruntea acestui grup — sub raportul calității interpretării — se află Ion Caramitru, într-un frumos crochiu de soldat indisciplinat, jucător de cărți viciat, dar capabil de sacrificiul suprem atunci cînd înțelege gravitatea evenimentelor. Dumitru Furdui, bun actor de comedie, foarte rar folosit în film (de aici și ticurile sale teatrale), realizează un pitoresc ostaș, cu o bună dispoziție permanentă și cuceritoare. O excelentă apariție are Costel Constantin (mi se pare că acest rol e debutul său în cinematografie) în rolul sergentului, tip grav, dar omenos și viteaz fără ostentație, un caracter aspru și maleabil în aceeași măsură, concentrat și destins în același timp. Debutantul Romeo Pop face primii pași cu o siguranță atent supravegheată de regi-

Scanned with OKEN Scanner

zor și permanent autocenzurată. Sublocotenentul are o stîngăcie care-i a interpretului în fața aparatului, dar e și a personajului lipsit de experiență în fața unor grele situații de viață. Abia ieșit de pe băncile școlii militare, sublocotenentul Roșu este pus direct în fața unei grele misiuni de luptă, dar și în fața unor oameni cu ani de război pe umeri și în același timp cu caractere dificile. Actorul a găsit tonul potrivit pentru personajul său, un ton oscilînd între nesiguranță și severitate, între curaj și îngrijorare.

Toate aceste filme surprinseseră însă doar aspecte laterale ale actului revoluționar. Un film inspirat direct din marile evenimente ale anului 1944 care au culminat cu actul insurecțional de la 23 August, un film care să surprindă și să redea pulsul și temperatura ridicată a acelor momente în care se făurea o nouă istorie, un film care să se ocupe de psihologia oamenilor angrenați nemijlocit în acele acțiuni conduse de partidul comunist, un asemenea film încă nu s-a făcut, cu toate că faptele eroice din august sînt bine cunoscute și se oferă ca o sursă generoasă de inspirație pentru cineaști. A stăruit poate o timiditate a creatorilor cum se întîmplă adesea în fața unor mari pagini ale istoriei, de la consumarea cărora e nevoie uneori să treacă un timp al decantării tuturor sensurilor, al apropierii treptate, atente și durabile a creatorului de miezul datelor istorice ; e nevoie poate — în asemenea cazuri — și de o discretă atingere a faptelor cu aripa legendei care, păstrîndu-le adevărul esențial, le dă inefabila dimensiune a eternității. Nu s-a făcut încă la noi marele film al acelui fierbinte august 1944 și nici *Stejar — extremă urgență* (5), realizat în 1974 de Dinu Cocea, nu poate aspira la asemenea calificativ, dar meritul său stă totuși în faptul că surprinde, cu inteligență și cu autentică vocație a genului, un episod important din pregătirea și desfășurarea insurecției. Cu economie de mijloace este sugerată atmosfera fierbinte a acelei veri ; sînt folosite în acest sens secvențe din filme de epocă sau sînt reconstituite pe platou, cu culoarea specifică, colțuri din București, scene de luptă, fapte și întîmplări caracteristice momentului. Arh. Radu Călinescu, semnatarul decorurilor și Hortensia Georgescu, autoarea costumelor, Cornelia Tăutu, creatoarea unei inspirate partituri muzicale, și Ion Marinescu, tînărul și talentatul autor de imagine, au avut, cu toții, contribuții esențiale la surprinderea

Scanned with OKEN Scanner

autenticității epocii, astfel încît evenimentele propriu-zise au un bun cadru de desfășurare, în care se înscriu cu o firească adecvare.

Trama oferită de scenariștii Horia Lovinescu și Mihai Opriș (remarcăm insistența cu care Horia Lovinescu, dramaturg reputat, colaborează cu casele de film) este limpede, am zice chiar simplă, fără sofisticări și arborescențe inutile. Comitetul militar insurecțional acționînd sub îndrumarea Partidului Comunist Român, află de existența unui plan secret elaborat de statul major german privind modul de intervenție a trupelor germane în cazul ieșirii României din război. Pentru declanșarea insurecției era nevoie de cunoașterea acestui plan. Filmul urmărește deci acțiunile căpitanului Matei Udrea căruia i se încredințase misiunea obținerii acestui important și ultrasecret document. Se înțelege de la început că misiunea va fi îndeplinită, dar autorii filmului au știut să conducă foarte bine întîmplările spre deznodămînt astfel încît nimic nu pare forțat, acțiunea se dezvoltă firesc din ea însăși, apar și se înfruntă caractere ferm conturate, se consumă drame individuale fără stridențe, totul inteligent circumscris atmosferei generale a epocii și evenimentelor mari care marcau implacabil destinele oamenilor angrenați în ele.

O foarte bună relație — servind dramaturgic conflictul și alimentîndu-l continuu — este creată între căpitanul Matei Udrea și maiorul german Werner von Richter, foști colegi de școală militară și prieteni. Ei sînt termenii principali, fermenții tramei și confruntarea lor (cu excepția finalului) este urmărită cu calm și bună măsură a suspensului. Von Richter deține planul secret pe care Udrea trebuia să-l obțină în interesul insurecției. Bun militar, inteligent și subtil, maiorul neamț își dă seama de importanța, pentru români, a planului și chiar sesizează intenția de a i se sustrage. Am apreciat aici, la scenariști, inspirația de a crea, pentru căpitanul Udrea, un adversar inteligent, greu de prins în capcană. Am scris și cu alte prilejuri despre inabilitatea unor cineaști de a oferi eroului principal (mai ales în filme polițiste) adversari naivi, proști chiar, care cad singuri în plasă chiar dacă aceasta e... cusută cu ață albă. Este poate prima dată cînd adversarul eroului central se prezintă cu facultăți deosebite de inteligență și rafinament, ceea ce, firesc, sporește nu numai coeficientul de credibilitate, dar și meritul eroului care învinge

Scanned with OKEN Scanner

un adversar puternic. Pe de altă parte, am prețuit în filmul lui Dinu Cocea faptul că unii dintre principalii purtători ai acțiunii" nu sînt priviți unilateral, numai prin lentila care interesează direct conflictul, ci au statut de oameni complecși, cu drame individuale, cu psihologii complicate.

Dinu Cocea a avut în acest film și șansa unei foarte bune distribuții, fapt care, în ultimă instanță, e tot meritul lui. Pentru prima dată într-un rol principal în film, Constantin Diplan ne-a făcut o foarte bună impresie prin siguranța și acuratețea jocului său, în care o anume rigiditate a militarului de profesie s-a împletit cu subtilitatea omului inteligent trimis într-o misiune extrem de dificilă. N-am sesizat în jocul lui Diplan nici o notă falsă, nici o stridență, nici o încercare de performanță individuală, descifrabilă adesea la debutanți sau la cei care vor să se impună cu orice preț ; îl caracterizează măsura și discreția, integrarea sa în tonul general al filmului realizîndu-se perfect. Despre Ion Caramitru — ceea ce am spus în atîtea rînduri : este un actor nu numai foarte talentat și expresiv, ci și foarte inteligent ; tot ce face el e splendid. Irina Petrescu, cea mai bună actriță de film pe care o avem, are în acest *Stejar — extremă urgență* o partitură generoasă pe care o servește excelent. Drama acelei violoniste speriate, dezorientate, sătulă să fie lăutarul baronului, drama unei tinere pentru care războiul a fost o monstruozitate, iar prietenia forțată cu nemții — o tortură psihologică perpetuă, această dramă (foarte bine scrisă de scenariști) este jucată impecabil de Irina Petrescu care-și învăluie personajul într-un aer de tristețe, de spaimă și inefabilitate. Foarte bun, în rolul lui Toma, actorul Amza Pellea, iar Cornelia Gheorghiu își confirmă debutul cinematografic din *Întoarcerea lui Magellan*.

Nici televiziunea nu a fost lipsită de filme inspirate din tema revoluției. După un scenariu de Eugen Barbu, regizorii Dan Pița, Al. Tatos și Doru Năstase au realizat 12 episoade ale serialului *Un August în flăcări*. Cineaștii nu au urmărit atît o reconstituire a avenimentelor, nu au fost interesați în primul rînd de stricteţea documentării, cît de redescoperirea stării de spirit care a caracterizat zilele fierbinți ale acelui August istoric. Tonul de poem cinematografic marchează producția aceasta, fără teama discretelor note de patos romantic ce se strecoară în structura ei. Rezistența ei

Scanned with OKEN Scanner

rezidă în convingerea cu care dezvăluie dimensiunile gîndirii politice și capacitatea de acțiune a oamenilor care au înfăptuit insurecția.

Alte cîteva filme sînt inspirate din *istoria cuceririi puterii* de către clasa muncitoare, din marile mișcări ale maselor populare conduse de partid pentru *instaurarea dictaturii proletariatului.*

Asediul realizat în 1971 de Mircea Mureșan (după un roman de Corneliu Leu) este un episod concentrat, dramatic, surprinzînd resorturile evenimentelor din 1945 ; în elanul și luciditatea lor revoluționară, masele populare impun primii prefecți democrați. Cineaștii surprind atmosfera incandescentă generată de ireductibilul conflict dintre vechi și nou, folosesc un ton patetic, evitînd în bună măsură retorismul, declarativismul. Deși nu are trăsături de frescă socială, filmul surprinde date caracteristice ale unei epoci de mari frămîntări, de pasiune a luptei revoluționare. Atmosfera orașului portuar aflat, în acel prim an de după război, în derută și ambiguitate politică, e bine surprinsă, aici avînd merite incontestabile operatorul George Cornea. Încercarea de portretizare a maselor ca monolit de voință și acțiune are momente de reușită. Impune și eroul central, Gavrilă Drăgan — prefectul democrat instalat de mulțime — prin tăria caracterului și crezului său politic (interpret : Ilarion Ciobanu).

În *Trei zile și trei nopți* (1) regizorul debutant Dinu Tănase afirmat mai înainte ca excelent operator, ecranizează romanul *Apa* al lui Alexandru Ivasiuc (după un scenariu la care scriitorul colaborase cu Roxana Pană). Apărut în 1977, filmul se ocupă de perioada care preceda alegerile din toamna anului 1946. Partidele istorice încă nutresc speranța unei reveniri la putere și încearcă să compromită guvernul Groza prin acțiuni de speculă și înfometare a maselor, prin încercări de a provoca tulburări în viața socială. În acest context, lupta comuniștilor pentru cîștigarea încrederii depline a maselor se desfășoară cu luciditate și fermitate. Filmul lui Dinu Tănase surprinde tensiunea acelor ani ; fiind și operatorul filmului, el realizează atmosfera epocii printr-o imagine excelentă și prin portrete caracteristice. În ansamblu însă lucrarea de debut a lui Dinu Tănase este modestă, îi lipsește temperatura înaltă a inspirației, acel ceva inefabil care ridică totul deasupra cotidianului, unde faptele, vorbele, eroii au putere de fascinație.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi cu o arie de cuprindere mai largă, se încadrează aici şi filmul *Facerea lumii* (1971) de Gh. Vitanidis, pe scenariul lui Eugen Barbu (după romanul cu acelaşi titlu). Cineaştii vorbesc despre o epocă de mari prefaceri revoluţionare (1943—1948) printr-un caz particular, urmărind destinul unei familii. Efort spre filmul psihologic. Naraţiunea cinematografică începe şi se termină în 1948 cu actul naţionalizării marilor întreprinderi industriale, iar perioada de cinci ani amintită mai sus este evocată de comunistul Filipache, eroul principal al filmului, şi de fiica sa Eva. Evocarea se justifică prin necesitatea imperioasă a celor doi de a se explica şi de a se regăsi. Cele două piste ale evocării (regizorul foloseşte destul de iscusit flash-back-ul) au puncte de interferenţă abil ţesute, cu stări dramatice puternice — mai ales în partitura fetei. Filmul rămîne, totuşi, sub valoarea romanului lui Eugen Barbu. Reuşit ca structură dramatică şi ca evoluţie psihologică este doar cuplul Eva — Manicatide (Irina Petrescu — Liviu Ciulei) ; actorii adîncesc partitura, realizează personaje complexe. Eroul principal, Filipache, e palid, iar alte cîteva personaje secundare sînt schematice.

Se integrează în acest capitol — cu statut diferit, evident — şi filmul *Mînia* (4), realizat în 1978 de Mircea Veroiu, unul din regizorii cei mai înzestraţi ai generaţiei de mijloc. Film inspirat din răscoalele ţărăneşti din 1907, *Mînia* surprinde un episod de profund dramatism exprimat concentrat, cu o iscusită gradare a conflictului dintre moşieri şi ţărani ; complexitatea relaţiilor umane, acuitatea psihologică, precizia liniilor în schiţarea portretelor sînt calităţi pe care regizorul le-a probat şi cu alte prilejuri.

ALTE TANGENŢE LA TEMA RĂZBOIULUI. Se adună sub acest titlu cîteva lucrări cinematografice de valori diferite : *Pădurea pierdută* şi *Prin cenuşa imperiului* de Andrei Blaier, *Sfînta Tereza şi diavolii* de Fr. Munteanu, *Atunci, i-am condamnat pe toţi la moarte* de Sergiu Nicolaescu, *Evadarea* de Ştefan Tr. Roman, *Pe aici nu se trece* de Doru Năstase, *Urgia* de Iosif Demian (supravegheat de A. Blaier), *Ultima frontieră a morţii* de Virgil Calotescu,

Scanned with OKEN Scanner

Duios Anastasia trecea de Al. Tatos, *Am fost șaisprezece* de George Cornea ș.a.

Vom scoate de la început din discuție filmul lui Francisc Munteanu (1972), ca fiind extrem de slab și plin de naivități. Vom observa apoi că, în afară de Blaier și Nicolaescu, regizorii care au fost atrași de această temă sînt tineri pentru care perioada războiului e istorie pură.

Pentru *Pădurea pierdută* (1972) — unul din filmele mai modeste ale lui Blaier, Mihnea Gheorghiu a scris un scenariu impregnat de realitate și legendă, căruia i-a conferit o aură tragică. „Pămîntul în care s-a născut tragedia aici este, cu întreaga lui încărcătură de sublim, de suferință străveche și de catharsis, de mîntuire", scria undeva autorul scenariului, motivîndu-și într-un fel predilecția pentru temă și alegerea pămîntului dobrogean (ca și în *Zodia Fecioarei*) ca loc al acțiunii. Despre oamenii acelor locuri, apoi, el zice că viața lor, trăită aproape tot timpul pe apă, le deschide un alt orizont, cu reacții explozive, cu pasiuni mai vii, cu un mod de exprimare mai vertiginos ; omul din această zonă — în care au trăit și personajele lui Panait Istrati — devine lesne victima propriei personalități nestăpînite. Exact așa sînt eroii *Pădurii pierdute*. Mihnea Gheorghiu valorifică aceste valențe dramatice pe care le intuiește ca sălășluind în oameni și le dă noi configurații și noi expresii în narațiuni actuale. În *Pădurea pierdută* ele se integrează unei povești ce se petrece în anii războiului, o poveste în care se întîlnesc mai multe linii de forță : rezistența antihitleristă, războiul personal împotriva nemților al unui fel de haiduc al apelor, apoi un conflict de familie între doi frați care ajung să stea față în față cu degetul pe trăgaciul armei și, în sfîrșit, o fascinantă și tragică idilă. Era destul de greu de adunat atîtea fire într-o narațiune unitară, dar Mihnea Gheorghiu, slujit de regizorul Andrei Blaier, a sudat părțile și a obținut întregul, fără a putea să înlăture cu totul o anume senzație de „construcție" în care domină luciditatea nu emoția arhitectului-scriitor.

Toată povestea e, de fapt, un flash-back, o privire înapoi în amintirile a două personaje care se întîlnesc, după 25 de ani, pe locurile unde s-au petrecut tragicele întîmplări. Și le amintesc, rejudecă faptele și întîmplările și înțeleg acum unele adevăruri. Sensul contemporan al acțiunii celor de

Scanned with OKEN Scanner

acum este evident ; ei înlătură urmele războiului, fac „să crească iarbă peste cenușa morților" cum spune un personaj.

Calitatea cea mai aleasă a regiei e că păstrează în permanență aura de legendă și mit fără a afecta sensul real al relațiilor umane și al întîmplărilor. În rest, regia e normală, fără performanțe deosebite, dar și fără greșeli mari.

Acțiunea celui de al doilea film al lui Blaier, *Prin cenușa imperiului* (3), realizat în 1976 după un scenariu de Zaharia Stancu (transpunere a romanului *Jocul cu moartea*) se desfășoară în 1917. Eroii principali, Darie („un copil fără vîrstă, un copil profund și dulce, aspru și delicat, înverșunat și blînd... ca o apă bună și întinsă... și adîncă" — zice regizorul) și Diplomatul („personaj de esență tragică, care-și ascunde tot timpul condiția, încercînd s-o uite, s-o mistifice) rătăcesc printr-un imperiu care se destramă (imperiul austro-ungar). E, pentru Darie, prilej de maturizare prin cunoașterea sensurilor fundamentale ale lumii și ale vieții, prilej de descoperire a demnității umane. Filmul este frumos prin adevărurile rostite și prin maturitatea expresiei artistice. Blaier ni se arată aici inteligent, sensibil, stăpîn pe mijloace, un artist autentic și profund. Remarcăm imediat splendida imagine a lui Dinu Tănase și interpretarea de excepție a rolului Diplomatului realizată de Gh. Dinică, bine secondat de tînărul Gabriel Oseciuc (Darie).

Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, ecranizarea nuvelei lui Titus Popovici *Moartea lui Ipu*, este unul dintre cele mai bune filme ale regizorului Sergiu Nicolaescu și ale anului 1972. Regizorul recurgea, cu bune rezultate, la drama psihologică, la investigarea unor zone ascunse și dramatice ale individului, urmărind cu spirit ascuțit procesul degradării morale sub imperiul fricii și lașității — totul filtrat prin puterea de judecată neiertătoare a unui copil pus într-o situație limită. În palmaresul regizorului, filmul era un pas hotărît spre maturitate.

Două puternice caractere există în acest film : copilul — fire complicată, sensibilitate ieșită din comun, traumatizată de război, înclinată spre irealitate, spre vis, și Ipu — nebunul candid și paradoxal lucid, singurul care poate intra în universul creat de imaginația copilului. Un concentrat moment de istorie tragică adus pe ecran, trecut prin fil-

Scanned with OKEN Scanner

trele hipersensibilității acestor două personaje. Analiza întreprinsă de Titus Popovici (autor al scenariului) și Sergiu Nicolaescu are o anume cruzime, mai ales în dezvăluirea lașității grupului de intelectuali ai satului, a degradării lor morale sub dominația fricii de moarte.

Evadarea (1), filmul semnat de Ștefan Tr. Roman în 1975 (scenariul Fr. Munteanu) se inspiră din luptele armatelor române împotriva hitleriștilor, în munții Tatra, pentru eliberarea Cehoslovaciei.

Avînd șansa să debuteze, în 1975, pe un scenariu bun, regizorul Doru Năstase (fost pînă acum secund) a lucrat cu aplomb, reușind un film emoționant — *Pe aici nu se trece* (5) — cu puternică vibrație patriotică realizată prin mijloace artistice autentice. Regizorul a găsit echilibrul potrivit între meditația filosofică asupra vieții, asupra rolului omului în lume, a datoriei sale față de omenire și față de el însuși — și între dramatismul luptei propriu-zise, pe cîmpul de bătaie. Filmul are excelente secvențe de război, cu ansambluri bine dirijate, credibile, surprinzînd cruzimea conflagrației, dar și cu multe individualizări, cu prim planuri în care mai ales tinerii elevi ai unei școli militare, deveniți dintr-o dată eroi, sînt urmăriți în dramatica încleștare cu dușmanul. Personjele lui Doru Năstase evoluează într-un ritm credibil : elevii-eroi parcurg un drum al conștiinței și al datoriei astfel încît adolescenții de la începutul filmului ajung, la sfîrșit, niște bărbați maturi care au înțeles într-o săptămînă mai mult decît în toți anii de școală ; s-au cristalizat caractere (vezi de pildă evoluția țăranului Ilarie), s-au limpezit atitudini sociale (vezi evoluția oamenilor satului, de la pasivitate și neîncredere, la atitudine activă). E, credem, meritul lui Titus Popovici care, cu experiența atîtor filme, a știut să creeze o lume, un context social complex, în care personajele sînt integrate perfect, cu motivări dramatice ferme, convingătoare. Filmul deci depășește condiția unui eveniment de război și surprinde realitatea unei epoci, a unui moment istoric decisiv pentru viața poporului nostru. Numai niște artiști autentici au putut ridica la această condiție faptele de la care au pornit și dacă Titus Popovici era deja cunoscut, trebuie să ne bucurăm pentru regizorul Doru Năstase care pășea cu dreptul de la primul film. Este adevărat că a avut și colaboratori buni în operatorul Aurel Kostrakiewicz (imagine cu valori plastice

Scanned with OKEN Scanner

deosebite și încărcătură dramatică), în compozitorul Tiberiu Olah (splendid realizată muzical secvența împușcării pianistului) și în actori. Silviu Stănculescu (Colonelul) joacă cu sobrietate, cu căldură cenzurată, personajul filtrînd prin propria-i sensibilitate tragismul situațiilor prin care trec subalternii săi, George Motoi susține un adevărat recital individual în rolul maiorului neamț, meloman și sadic (personaj cunoscut și din alte filme ale lui Titus Popovici, dar investit cu originalitate de inteligența actorului). Vlad Rădescu (Andrei) are o figură potrivită, dar jocul îi e timid și superficial ratînd un rol de substanță (deși scris fără fior). Vladimir Găitan (Petre) impune o figură bună de tînăr interiorizat, convins, îmbinînd decizia bărbătească a ostașului cu candoarea adolescentului.

Trecînd peste unele slăbiciuni — evidente, dar neesențiale (lungimi, naivitatea unor relații, indecizia unor portrete) — putem socoti filmul *Pe aici nu se trece* o reușită, lucrare de emoție artistică și vibrație patriotică.

O dramă ciudată, aproape stranie ne propuneau în 1978 autorii filmului *Urgia* (4). Zicem *autorii* pentru că regizorii sînt doi — lucru mai rar întîlnit, dar practicat uneori la noi dintr-un fel de neîncredere în debutanți. Fost operator virtuoz, Iosif Demian trecea la regie sub aripa ocrotitoare a experimentatului Andrei Blaier. Filmul e însă prin excelență lucrarea unui fost operator, în primul rînd pentru că evită obișnuita epicitate a majorității producțiilor noastre (chiar și a celor care n-au punctul de plecare într-o operă literară), pentru că materia de bază din care se constituie este imaginea, mai importantă în acest film decît cuvîntul ; fraza scenariului, dialogul, deși prezente, se subordonează expresiei specific cinematografice. Cursivitatea povestirii e o noțiune străină *Urgiei*, comoditatea noastră de spectatori obișnuiți să ascultăm o frază egală și logică de la început pînă la sfîrșit e minată aici de fraza de montaj, alcătuită din întretăieri de planuri temporale diferite, de gînduri și idei ce se leagă de la distanțe în timp și spațiu, de nervozitatea și, am zice, instabilitatea (dacă asta s-ar putea înțelege în sens pozitiv) tehnicii narative, la început derutante, dar cîștigînd pe parcurs nu numai propria-i logică, ci și deplina comprehensiune a spectatorului. Fraza lui Iosif Demian se compune nu din cuvinte, ci din elemente specifice numite unghi de filmare, cadru, de-

Scanned with OKEN Scanner

cupaj, ecleraj, montaj etc. toate conjugîndu-se într-un ansamblu unitar, subordonat ideii. Montajul în special are în *Urgia* rol de prim plan, alternarea timpurilor (trecut—prezent) funcționînd cu o abilitate în stare să înlocuiască logica și cursivitatea unei narațiuni clasice. Este, credem, un moment în cinematografia noastră, moment în care specificul artei filmice cîștigă teren în încercarea de a se elibera de sub dominația cuvîntului, sau — dacă pare prea mult spus — de sub dominația tehnicilor literare. S-a semnalat această tendință și în filmul lui Mircea Daneliuc *Ediție specială* și în alte filme — mai „vechi" — ale lui Dan Pița și Mircea Veroiu (la care Iosif Demian fusese operator).

Urgia este un film despre război (nu de război), despre traumele produse de el asupra unor liniștiți țărani din nordul Moldovei, despre tulburarea ordinii și echilibrului vieții unor oameni așezați de milenii în vatra și în obiceiurile lor, în credințele și în peisajul lor natural și sufletesc. Lovitura sălbatică și ilogică pe care le-o dă războiul îi cutremură ca un adevărat cataclism, le provoacă cel puțin unora — celor mai sensibili — devieri catastrofale, șocuri cu urmări incredibile, alienări ireversibile. La un asemenea caz — pare-se petrecut aevea — se oprește Iosif Demian, valorificînd un scenariu de Fl. N. Năstase. Eroul, un țăran din nordul Moldovei, a cărui familie plătește tribut cumplit războiului, deviază de pe traiectoria normalității și, cutremurat de tragediile trăite, se refugiază de bună voie într-o stranie singurătate, trăindu-și restul vieții ascuns sub pămînt — taină păstrată cu o îndîrjire mitologică de soția sa. Sigur, cazul trece dincolo de credibil și nici nu s-ar pune în discuție fără acceptarea ideii de bizar și de patologic. El este însă un pretext spre a vorbi despre ceea ce a însemnat războiul pentru oameni, pentru omenire; omenirea e reprezentată aici de un sat din Moldova, un adevărat univers concentrat și viu, surprins în diversitatea manifestărilor sale esențiale, în ceea ce are caracteristic și durabil; meritul cineaștilor stă în descifrarea esențialităților acestui univers sătesc pe care îl înțelegem și în dimensiunile realităților actuale (surprins în efortul cotidian al urbanizării) și în ceea ce are caracteristic în substratul milenar, în durabilitatea sa de stîncă bîntuită de furtuni, dar neclintită. Această idee respiră în filmul lui Demian nu numai din chipurile, din obiceiurile, din gesturile

Scanned with OKEN Scanner

și din caracterele oamenilor, ci și din lucruri, din peisaj, din culorile lăicerelor, din ansamblul olatelor, toate denotînd soliditate, siguranță, rezistență. Excepțional sub acest raport este profilul Catrinei, soția păstrătoare nu doar a tainei soțului ei, ci a obiceiului de nezdruncinat al pămîntului. „Aici la noi așa-i obiceiul" spune ea și, ascultînd-o și văzînd-o cum respectă propria-i afirmație, înțelegi o întreagă psihologie, nu atît a unui individ, cît a unei colectivități. Obiceiul pămîntului e respect pentru trecut și pentru viitor în aceeași măsură, e secretul dăinuirii. Aceste „semne" trebuie descifrate și prețuite în *Urgia*, interesînd mai puțin cazul în sine, credibil sau nu, al bătrînului Victor.

Regizorul-operator a avut colaborarea inteligentă a altui operator — Gh. Voicu, care se arată adevărat artist al luminii și culorii. Înțelegem prin „a fi artist al luminii și culorii" nu a filma frumos, ci a filma semnificativ, imaginea frumoasă în sine rămînînd, de obicei, exterioară ideilor.

O creație remarcabilă, izbutește Luiza Orosz în rolul Catrinei, femeie a pămîntului, adevărat personaj de mitologie românească, soră bună cu Vitoria Lipan — cum observa cineva — ea fiind, de fapt eroina principală a filmului. În rolul bătrînului, Gh. Cozorici are necesara autenticitate, potențînd cu emoție concentrată cumplita dramă a acestui om. Un grup de actori de la Teatrul tineretului din Piatra-Neamț — Ion Muscă, Gelu Birău și Mihai Cafrița — aduc un aer proaspăt în ansamblul interpretării, ca și Adrian Tuca de la Teatrul Național din Iași, actor cu o foarte personală tușă în conturarea unor chipuri țărănești. Muzica acestui film (Adrian Enescu) valorifică folclorul bucovinean, instrumentele muzicale specifice și — ar fi fost de neiertat să nu o facă — vocea și sensibilitatea unică a Sofiei Vicoveanca, sinteză dumnezeiască a secole de cîntec și simțire românească. Datorită muzicii — dar și decorurilor arhitectului Ștefan Antonescu, și costumelor Lidiei Luludis — spațiul acestui film (nu spațiul măsurabil, ci spațiul sensibil) este plin și emoționant, iar specificitatea locului inconfundabilă.

S-au produs, în lume, mii de filme care întreține în conștiința omenirii cutremurarea tragică pe care aceasta a trăit-o atît de intens în cel de al cincilea deceniu al secolului, datorită ultimului război mondial. S-au produs destul de multe

Scanned with OKEN Scanner

și la noi. *Ultima frontieră a morții* (4) se adaugă cu modestie acestui șir de opere evocatoare, reînviind zguduitorul capitol de viață petrecut în satul Moisei din Maramureș, în toamna anului 1944.

Cine, străbătînd drumurile minunatei țări a Maramureșului, n-a trecut și pe la Moisei ? Acolo stau drepte, sculptate parcă în „materia" veșniciei chipurile aspre ale „Bărbaților de piatră" pe care Vida Geza le-a ridicat spre dăinuirea amintirii acelor întîmplări și acelor oameni care au înfruntat moartea cu eroism. Fără monumentul lui Vida Geza poate că cineaștii nu s-ar fi oprit la acele fapte petrecute în timpul războiului, fiind destule altele care i-ar fi putut interesa ; forța evocatoare a chipurilor sculptate de remarcabilul artist maramureșan stă însă drept un solid punct de plecare al filmului. Dealtfel și la propriu filmul începe în fața monumentului, cu o pioasă serbare de cinstire a memoriei și de evocare a celor căzuți în eroica încleștare dintre viață și moarte. Ființa care a înregistrat, ca un seismograf hipersensibil, și păstrează în mintea și în sufletul ei toate cîte au fost, este Iulia, soția învățătorului din Moisei, acum o bătrînică împietrită în durere, atunci, în urmă cu 35 de ani, o tînără și curajoasă luptătoare.

Motivul evocării, cu care se deschide filmul, revine în final, cuprinzînd ca între două coperți materia propriu-zisă a filmului — evenimentele din 1944. Sînt evidente în acest procedeu cutumele de documentarist ale regizorului Virgil Calotescu, dar nu aceasta deranjează, ci faptul că procedeul e un loc comun cu totul devalorizat prin excesivă utilizare. Sigur, nu trebuie să aruncăm întreaga vină asupra regizorului, atîta vreme cît există și un scenarist (Nicolae Jianu) care, presupunem, așa a conceput scenariul. Și pentru că veni vorba de scenariu, ne grăbim să observăm că el are date remarcabile pentru un film, dar se mulțumește cu ele, lăsîndu-le să se expună singure, fără o puternică articulație dramatică, fără o tensionare a dramelor și destinelor individuale și o însumare a acestora în fluviul mare al tragediei Moiseiului. Nici regizorul nu a adîncit această relație, lăsînd și el faptele să se prezinte și să reziste prin forța lor proprie. De aici impresia că personajele sînt numai repere în construcția scenariului, iar relațiile dintre ele simple pretexte pentru derularea unor întîmplări bine știute din istorie și pe care

Scanned with OKEN Scanner

nu vrem să le... tulburăm prin deplasarea accentelor spre destinele individuale. Ca spectatori, ne facem, astfel, o impresie despre starea de lucruri a momentului : degringolada armatei germane în retragere, organizarea luptei de rezistență de către țăranii din Moisei conduși de minerul Simedrea, dar nu ne pătrundem de starea tragică a celor ce așteaptă să fie uciși, nici de destinul cumplit al familiei învățătorului. Mai mult chiar, în unele momente avem senzația că ne aflăm la operetă ; ne îndeamnă spre aceasta interpretarea lui Ion Dichiseanu (maiorul Korner) care nu găsește punctul de echilibru între severitatea, șiretenia și sadismul personajului său ; este evident că actorul vrea să ocolească șabloanele (am văzut atîția ofițeri nemți „făcuți" după tipic), dar încercarea sa eșuează spre condiția junelui prim de operetă ; chiar moartea acestuia, în final, e de această factură.

Celelalte personaje au și ele diferite hibe. Una le este comună : linearitatea ; toate sînt construite fără echivoc, simplu, pe o singură coardă, astfel că nu pot nuanța un conflict. Simedrea e caracterul ferm care conduce firele rezistenței ; este însă monoton și greoi în interpretarea lui Stelian Stancu ; privirile lui fixe, imobilitatea figurii, tonul excesiv de ponderat al vorbirii, mișcările încete (nu dictate de o stare dramatică, ci de teama de a nu exagera), îmbinate cu efortul nu întotdeauna reușit al scenaristului și regizorului de a-i găsi un loc de prim-plan în desfășurarea evenimentelor fac din personaj o figură modestă, sub tensiunea evenimentelor în care se află prins și pe care dorește să le domine. Iulia, interpretată de Mariana Mihuț are o partitură săracă, mai bine-zis sărăcită față de un enunț inițial generos. Stîngăciile de comportament impuse de scenariu nu pot fi înlăturate de actriță, în ciuda talentului și farmecului ei de atîtea ori probate pe scenă. Figura învățătorului Coman e prea teatral schițată de Emanoil Petruț și, în general, personajul își găsește greu locul în angrenajul evenimentelor și în destinul familiei sale. Profiluri izbutite impun cîțiva actori cu roluri secundare : Florin Piersic într-o bună compoziție, de simplă coloratură însă, fără vreun rol anume în angrenajul dramatic ; Zoltán Vadász — un impresionant țăran-artist, cu înțelepciuni calme și adînci de bătrîn al pămîntului ; și Mihai Mereuță trecînd aproape

Scanned with OKEN Scanner

fulgerător în cîteva secvențe, dar imprimîndu-ne pe retină un chip autentic de țăran.

Vasile Vivi Drăgan filmează cu pasiune peisajul maramureșan, încercînd — uneori cu succes — să-l integreze și să-l supună stării tragice ; nu de puține ori însă îl filmează în sine, de dragul frumuseții lui. În rest, imaginea e cuminte, făcînd, sub acest raport, corp comun cu celelalte componente ale filmului. *Ultima frontieră a morții* este, astfel, o lucrare modestă, pornită de la o idee bună, de la un subiect excelent.

Tot Casa de filme patru a realizat, în 1980, filmul *Am fost șaisprezece*, în regia lui George Cornea. Scenariul e scris de Aurel Mihale după nuvela sa mai veche *Casa de piatră* (publicată mai întîi în 1957 în volumul *Nopți înfrigurate* și apoi în volumul al treilea al *Cronicii de război*). Este, cred, pentru prima dată cînd facem un film dedicat în întregime luptelor armatelor române în afara granițelor patriei (în cel de-al doilea război mondial), pentru eliberarea unor țări vecine de sub ocupația trupelor hitleriste. Pelicula este concentrată la acțiunea unui batalion de ostași români care avea misiunea să ocupe un punct strategic — o casă — de care depindea înaintarea trupelor noastre ce participau la eliberarea Budapestei. Acțiunea în sine este comună, adică se rezumă la o misiune de luptă la fel cu alte cîteva mii care s-au petrecut în timpul războiului și din care cinematografia ne-a prezentat suficiente exemple. Particularitatea filmului lui Aurel Mihale și George Cornea stă însă în modalitatea abordării acestui subiect, intenția lor fiind să surprindă nu atît dinamica și spectaculozitatea luptelor, cît dimensiunea umană a eroismului, starea psihică, tensiunea interioară a celor angajați în această confruntare cu moartea, în această stare limită, de fapt, pentru că, o dată angajați în încleștarea cu inamicul, șansa supraviețuirii devenea aproape egală cu zero. Problema însă nu era aceasta pentru nici unul din cei șaisprezece eroi, deși fiecare înțelegea exact situația în care se afla ; problema era îndeplinirea misiunii cu orice preț. Cînd însă prețul e chiar viața — viața ta și a tovarășilor tăi — totul capătă o cu totul altă dimensiune, totul pare a se desfășura la scară cosmică ; orice mișcare devine expresia unor esențe — de gînd, de sentiment etc. Avea dreptate Aurel Mihale cînd spunea că intenția lui a fost de a nu rămîne la ceea ce se observă la prima vedere, de a deter-

Scanned with OKEN Scanner

mina spectatorul să depășească momentul *privirii* filmului, să înțeleagă mai mult decît se vede, să ajungă, adică, la al doilea nivel de semnificație. Și filmul oferă destule date în acest sens. Faptul că acțiunea se petrece — aproape în întregime — într-un spațiu închis (casa de piatră) creează condiții de a urmări cu insistență psihologii, stări interioare, relații pînă la cele mai fine nuanțe, care alcătuiesc, de fapt, universul uman — singurul care interesează în ultimă instanță — al unui film. Și regizorul, împreună cu foarte talentatul operator Al. Întorsureanu, au știut să exploateze această șansă, ceea ce conferă filmului lor un bun coeficient de credibilitate și de interes. Comportamentele celor cîțiva ostași sînt atît de speciale și în același timp atît de firești și de simple, încît ele se apropie de cele ale eroilor din baladele populare. Eroul *Mioriței* știe că va muri, dar asta nu-l sperie, deși un dureros regret îl învăluie ; e la mijloc o înțelegere a petrecerii lucrurilor și vieților de la care nimeni nu se poate sustrage, ca de la o supremă datorie. În vecinătatea acestui erou se află ostașii din filmul *Am fost șaisprezece*. Simplitatea esențelor le caracterizează gesturile, vorbele, acțiunile. O tărie morală neostentativă, o teamă de moarte filtrată prin seninătatea și siguranța bărbăției, o dorință de viață al cărei clocot e cu grijă disimulat, iată trăsăturile comune ale celor ce formează grupul de jertfă. Biografiile le sînt atît de simple încît eroismul lor devine sublim.

Prin aceste calități reține atenția filmul lui George Cornea, primul său film care îi pune în evidență mai decis disponibilitățile regizorale (după ce *Patima* și *Din nou împreună* nu lăsaseră să se întrevadă nici un semn de har, nici o linie de conduită artistică personală).

Cîteva contribuții actoricești se cer subliniate în chip deosebit. Sebastian Papaiani în rolul caporalului Dobriță, de fapt eroul principal al filmului, contribuie decisiv la conturarea unui profil de erou pe cît de simplu în aparență, pe atît de uman, de bogat sufletește ; aerul său de mucalit, permanenta înclinare spre umor, aparenta superficialitate pe care — în majoritatea cazurilor — știe să le dozeze acopăr un fond de umanitate în realitate bogat, grav, viguros. Profiluri rezistente schițează Ion Caramitru, Dan Demian, Ștefan Sileanu și alții.

Scanned with OKEN Scanner

Între filmele „de război" inspirate din perioada anilor 1944—1945, *Am fost șaisprezece* ocupă un loc particular, avînd un ton propriu, care-i asigură oarecare durabilitate.

Un regizor care se impune tot mai decis — Al. Tatos, a realizat, în 1980, un film frumos, *Duios Anastasia trecea* (5) după nuvela omonimă a lui D. R. Popescu pe care scriitorul a transpus-o în scenariu cinematografic. Filmul are reflexe de tragedie, tema lui amintind marile opere ale antichității cu eroinele lor monumentale spre care ne trimite acum tînăra învățătoare Anastasia dintr-un sat de pe malul Dunării. Sînt anii de la începutul celui de al doilea război mondial și satul trăiește fiorul mobilizării și apoi drama neputinței în fața forței brute a armatelor naziste. În acest context se definesc pregnant caracterele : o lume a lașilor și profitorilor, șarjați fără milă într-o suită de chipuri grotești, asemănătoare cu cele din *Capriciile* lui Goya ; sînt aici slugi zeloase ale nazismului, afaceriști de ocazie, demenți gata să ridice arma împotriva fraților lor, dezertori și lași prin vocație, profitori de putere etc. Dar e și partea sănătoasă a satului din care se desprinde tînăra învățătoare Anastasia, gata să înfrunte moartea pentru a împlini datina și datoria omenească în fața morții ; respectul față de moarte e același lucru cu respectul față de viață, vrea să le spună ea consătenilor. „Cine nu dă doi bani pe moarte nu dă nici un ban pe viață" sintetizează ea ideea filmului și pornește singură, riscîndu-și viața, să-l îngroape omenește pe mortul (un partizan sîrb) expus de nemți în piața satului ca să fie pildă celor ce se ridică împotriva armatei germane.

Filmul e de fapt o aspră confruntare între puritate și mizerie morală, între frumusețea omului și hidoșenia sa, între curaj și lașitate, între respectul datinei și iresponsabilitatea în fața acesteia. Moartea tinerei învățătoare de mîna consătenilor ei e doar victoria pasageră a fricii omului aflat sub imperiul morții. În fond victorioasă iese, din această confruntare, frumusețea morală și demnitatea umană. D. R. Popescu și Al. Tatos fac în acest sens, o foarte frumoasă, subtilă și emoționantă pledoarie, prin cuvînt și imagine, într-un film de ținută, în care plastica remarcabilă, ritmul, cadrajul original, recomandă cineaști care pot ridica mult ștacheta calității filmului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

În rolul titular, Anda Onesa (Premiul de interpretare feminină la Karlovy-Vary, 1980) are puritatea și liniștea interioară necesare eroinei. Anastasia e fragilă și aparent neajutorată, dar chipul ei blînd închide în el dîrzenie morală și curaj civic. Actrița se achită onorabil de rol, deși stîngăciile neprofesionistei sînt mai evidente decît în filmul de debut. Amza Pellea (Primarul) schițează cu mare siguranță un profil complicat al cărui statut nu ni se dezvăluie în întregime pînă în final, suspensia în care ne ține actorul fiind dovada unei remarcabile profesionalități.

Imaginea semnată de Florin Mihăilescu e de cea mai aleasă calitate.

Actualitatea ca dimensiune caracteristică

Programul ideologic și estetic pe care și l-a propus cinematografia românească din primul an al deceniului opt marca o decisă orientare spre actualitate, spre realitățile contemporane.

O privire cuprinzătoare asupra a ceea ce s-a realizat, în anii următori, în domeniul filmului de actualitate edifică asupra activității constante și, uneori, fructuoase care s-a desfășurat în redacțiile și studiourile bucureștene. Pozitiv este mai ales faptul că regizorii și scenariștii din toate generațiile — dar cu precădere cei tineri — abordează temele prezentului, astfel încît acestea constituie, în sfîrșit, o dominantă a creației filmice românești, o trăsătură care îi definește profilul. Este semnificativ, în acest sens, că între 1971 și 1980 numărul peliculelor din această categorie, filme populate de eroi contemporani, depășește o treime din totalul producției. Au dominat — numeric, uneori și calitativ — repertoriul original al acestor ani filme ca *Proprietarii* de Șerban Creangă, *Despre o anume fericire* și *Singurătatea florilor* de Mihai Constantinescu, *Filip cel bun* de Dan Pița, *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu, *Ilustrate cu flori de cîmp* de Andrei Blaier, *Viforița* de Mircea Moldovan, *Mere roșii* de Al. Tatos, *Instanța amînă pronunțarea* de Dinu Cocea, *Orașul văzut de sus* de Lucian Bratu, *Marele singuratic* de Iulian Mihu, *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea, *Cursa* și *Proba de microfon* de

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Daneliuc, *Bună seara, Irina!* de Tudor Mărăscu, *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner și altele. În majoritatea acestor filme se conturează — chiar dacă nu întotdeauna în întreaga lui complexitate — chipul omului de de azi, sînt urmărite — cu mijloace artistice deseori adecvate — procesul modelării conștiinței, acțiunea principiilor fundamentale ale eticii și echității socialiste, confruntarea societății cu elementele înapoiate, cu reziduurile vechii educații. Interesante, de pildă, în filmul *Cursa* sînt stările psihologice neașteptate care demonstrează complexitatea interioară a unor oameni. Titlul filmului concentrează, de fapt, o metaforă — metafora acestei evoluții — și nu numește doar acțiunea de transport auto pe care o fac cei doi eroi. Aceștia pornesc la drum ca doi oameni oarecare — cel puțin pentru noi, pentru spectatori —, iar la sfîrșitul „cursei" ei sînt alții — deși nu li s-a schimbat nici chipul, nici identitatea. Frumusețea morală, complexitatea psihologică a șoferului Savu sînt exprimate cu mijloace artistice convingătoare, regizorul Mircea Daneliuc dovedindu-se un inspirat creator de tipuri contemporane.

Înrudit cu eroul *Cursei* este judecătorul Moga din filmul *Instanța amînă pronunțarea*, un jurist inteligent, cinstit, dornic să slujească numai adevărul ; el nu-i doar slujitorul model al justiției dintotdeauna, ci și — mai ales — omul model al societății noastre, în care etica și echitatea sînt declarate drept principii fundamentale ale existenței.

Un personaj deosebit — un erou izbutit al cinematografiei noastre — este și Ștefan al lui Serafim din filmul *Iarba verde de acasă*. Ținuta morală impecabilă a eroului este confruntată cu agresivitatea unor indivizi urmăriți de patima carierismului, parvenirii și căpătuielii ; el luptă cu aceștia în numele adevărului și o face cu o mare simplitate a gestului și cu un superb simț al necesității.

Într-un film nu în întregime izbutit sub aspect artistic, *Zile fierbinți*, Sergiu Nicolaescu încearcă să impună figura eroului central — un director al unei mari unități industriale — un om care gîndește, care acționează, care își asumă răspunderea și riscul, știind să mobilizeze un colectiv de mii de muncitori care îl urmează din convingere.

Acești cîțiva eroi — cărora li se alătură tînărul din *Filip cel bun*, medicul din *Mere roșii*, primărița din *Orașul*

Scanned with OKEN Scanner

văzut de sus, şoferul din *Singurătatea florilor*, zbuciumata mamă din *Regăsire*, ofiţerul de miliţie din *Accident*, tînăra Ina din *Cine mă strigă?* şi alţii — ne întăresc convingerea că în cinematografia noastră s-au făcut în această perioadă, cîţiva paşi buni spre o înţelegere superioară a menirii artei în societatea contemporană, că scenariştii, regizorii, operatorii, actorii şi toţi cei ce contribuie la realizarea filmelor vor să răspundă mereu mai bine îndemnului adresat de secretarul general al partidului : „Dorim filme cu un adînc conţinut ideologic, care să exprime concepţia noastră marxist-leninistă despre viaţă şi lume, care să transmită într-o înaltă formă artistică mesajul societăţii noastre socialiste, să redea preocupările, viaţa omului nou, să-l emoţioneze pe spectator, să-l facă să rîdă sau să plîngă, să se bucure sau să se întristeze, să-i răscolească conştiinţa, sensibilitatea. Numai astfel de filme vor putea fi înţelese şi apreciate de masele largi !"

Acesta este drumul sigur al dezvoltării şi al maturizării cinematografiei româneşti, drumul care duce spre opere mari, spre o afirmare prestigioasă a filmului românesc în context mondial.

Din păcate, continuă să se manifeste şi foarte multe carenţe. De pildă, după ce în 1975 creaţia cinematografică atinge cea mai înaltă cotă artistică din istoria sa, în 1977 şi în anii următori se înregistrează o surprinzătoare cădere spre zona mediocrităţii. Apar acum rebuturi absolute ca *Serenadă pentru etajul XII* şi *Fair-play* sau filme doar pasabile ca *Regăsire*, *Acţiunea „Autobuzul"*, *Singur printre prieteni* şi altele. O contribuţie mediocră au adus la producţia pe teme de actualitate a anilor 1977—80 regizorii consacraţi : Mircea Mureşan (*Împuşcături sub clar de lună*) a fost departe de ţinuta lui artistică obişnuită ; Iulian Mihu (*Marele singuratic*) nu s-a putut sustrage tiraniei cuvîntului pentru a impune supremaţia imaginii ; Mircea Drăgan (*Cuibul salamandrelor*) a rămas şi de această dată la un ton minor pe care îl forţează fără rezultat ; Gopo (*Povestea dragostei*) simplifică şi goleşte de substanţă o splendidă poveste de Creangă, inventînd debordant, în stilu-i caracteristic, întîmplări fanteziste dar, de data aceasta, lipsite de unitate şi logică ; Manole Marcus (*Omul care ne*

Scanned with OKEN Scanner

trebuie) plutește indecis între filmul de actualitate cu teme majore și succesul facil și imediat.

Dintre regizorii care trebuiau să confirme, doar Mircea Daneliuc și Constantin Vaeni și-au depășit datele anterioare, făcînd pași mari spre maturitate artistică.

Cristiana Nicolae (*Rîul care urcă muntele*, *Cumpăna*) nu a înregistrat progresele la care ne-am așteptat după promițătorul ei debut. Mircea Moldovan face pași mari înapoi de la *Viforița* la *Iarna bobocilor* în care el, regizorul, nu poate controla volubilitatea comică a unor interpreți. În sfîrșit, Ștefan Traian Roman (*Regăsire*) urmează o linie cam monotonă din care nu putem desprinde sensul vreunei evoluții. Dintre noii veniți în regie. Dinu Tănase (*Mijlocaș la deschidere*) pare a avea un ton mai ferm și mai sincer, dar din păcate scenariul îl ține pe loc, obligîndu-l la realizarea unei pelicule subțiri și cuminți, Tudor Mărăscu (*Bună seara, Irina!*) și Ada Pistiner (*Stop cadru la masă*) radiografiază din unghiuri proprii aspecte ale vieții de familie, realizînd lucrări promițătoare.

Dar un tablou complet al creației cinematografice de actualitate vom încerca abia în paginile care urmează, grupînd filmele, ca și pînă acum, după criterii tematice și — pe cît posibil — cronologice.

ȘANTIERUL, UZINA. EROISMUL COTIDIAN AL MUNCII. În 1971, scenaristul Horia Pătrașcu și regizorul Șerban Creangă semnau un film, *Așteptarea*, care spunea povestea simplă și ușor melodramatică (sau poate doar ușor tristă) a unui ceferist, a unui mecanic de locomotivă, care, după 40 de ani de muncă, iese la pensie, purtîndu-și nu numai chinuitoarea durere de inimă, dar și tristețea imposibilității de a se acomoda cu situația de pensionar. Filmul este un elogiu adus omului care s-a realizat prin muncă, omului obișnuit al zilelor noastre. Cineaștii au recurs la elemente din realitatea imediată (uneori preluate direct, și aici ne referim nu la acele scene filmate pe viu, pe stradă sau în uzină, ci la preluarea și transpunerea pe ecran a atmosferei, a datelor primare ale realității, lăsîndu-le singure în încercarea de a se converti în artă). Pe deasupra acestora însă, plutește o învăluitoare căldură umană, pe

Scanned with OKEN Scanner

care o concentrează asupra sa bătrînul nea Fane, interpretat excelent de marele actor Ştefan Ciobotăraşu, identificat cu destinul personajului — stranie întîmplare — pînă la moarte (se ştie că actorul a murit, în timpul filmărilor, de inimă, exact cum trebuia să moară personajul). Şerban Creangă nu şi-a propus decît să surprindă o structură umană obişnuită, caracteristică locului şi timpului nostru, să facă deci un sondaj în psihologia unui om de rînd, ceea ce şi reuşeşte în bună măsură.

Surprinde însă, în economia filmului, preluarea fără discernămînt a unor scene caragialeşti şi muşateşti, caricaturizări prea groase care nu-şi aveau locul aici, apoi imposibilitatea evitării monotoniei unor tablouri, superficialitatea relaţiei dintre cei doi tineri — Duţu şi Oana —, în sfîrşit, lipsa de relief a lui Ştefan Ciobotăraşu par şi mai şterse. Critica a făcut cîteva observaţii de esenţă asupra filmului, socotind, de pildă, „inadecvată tratarea sentimental-inocentă a situaţiilor în locul unei determinări realiste a psihologiilor şi gesturilor", precum şi „preferinţa pentru o vagă poetizare a atmosferei în locul unei ancorări mai decisive în social".

Aşteptarea rămîne un film special în cinematografia noastră, un film-cîntec-de-lebădă al unui mare actor.

Mai matur apărea regizorul în filmul *Proprietarii*, realizat trei ani mai tîrziu — o cuprinzătoare monografie a unei uzine, care radiografiază viaţa în datele ei cele mai semnificative şi mai dramatice ; este vorba, acolo, în uzină, de o luptă, de un conflict acut între vechi şi nou, un conflict al mentalităţilor, al unor idei învechite şi alterate de egoism, de orgoliu, şi al unor idei noi, născute din fluxul firesc al vieţii şi din atitudinile unor oameni adevăraţi. Uzina — aşa cum o surprind cineaştii — este cadru viu, dinamic, generos al acestor confruntări. Naraţiunea cinematografică este alertă, antrenantă, străbătută de fiorul autenticităţii, al pasiunii pentru adevăr. Curajul şi adevărul se întrepătrund, era de părere regizorul într-un interviu din 1971. Mai dificilă pentru filmele noastre i se părea relaţia dintre adevăr şi frumos. Unii par să considere mai necesar — zicea el — un adevăr frumos decît un adevăr adevărat. „Dar eu, fără să fac confuzie între ce e frumos în viaţă şi ce e frumos în artă, îmi doresc să fiu în primul rînd ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărat. Din adevărul poate uneori urît, din adevărul nemachiat, să extrag o cantitate de frumos, chiar dacă e mai mică, şi să o pun în filmele mele". Cînd a spus acestea, Şerban Creangă poate că încă nu se gîndea la *Proprietarii*, dar cînd, împreună cu Mihai Creangă, a scris scenariul, mai avea încă în minte aceste idei. Preocuparea pentru frumosul cinematografic este în acest film mai restrînsă decît în *Căldura*, dar a crescut ponderea preocupării pentru adevăr.

Urmează o serie de alte filme în care cineaştii investighează cu insistenţă şi adesea cu pătrundere viaţa intimă a uzinei şi a şantierului. Mihai Constantinescu, în lucrarea cu care debuta în 1973, *Despre o anume fericire* (5), punea în dezbatere probleme pe cît de simple şi de directe, pe atît de caracteristice generaţiei sale. Ce se înţelege prin fericire ? se întreabă regizorul şi încearcă să convingă că sînt mai multe răspunsuri, după oameni, după mentalităţi. Filmul e povestea a doi tineri ingineri aflaţi, la absolvirea Politehnicii, în situaţia de a opta : amîndoi au rezervate posturi de asistenţi, dar unul îl refuză în favoarea uzinei, simţind că acolo e mai util şi că deci se poate realiza mai deplin. Impresia de şablon, de schemă pe care o lasă simplul enunţ al subiectului, este atenuată si chiar înlăturată pe parcurs de sinceritatea, de firescul dezbaterii. Inginerul Muşat descoperă fericirea în utilitatea sa socială, deşi — paradoxal — pînă la a ajunge să fie util are de înfruntat rutina altora, egoismul, poziţii directoriale obtuze etc. Tăria lui stă însă în adevărul lui, care nu este atît al său ca individ privit separat, cît al său ca membru al unei entităţi sociale precis definite. Filmul are, faţă de alte producţii care au tratat tema (sau schema) mai înainte, un plus substanţial de firesc, de neostentaţie, de simplitate frumoasă, o anume discreţie în conturarea caracterelor, o fineţe a tuşei în relaţiile interumane, date care îl propuneau pe Mihai Constantinescu ca regizor de perspectivă, în ciuda lipsei de profunzime în analiza psihologică a personajelor.*

După aproape zece ani de absenţă, Al. Boiangiu revenea, în 1974, la filmul artistic. Sigur că o revenire atît de tîr-

---

* Ne-am referit mai detaliat la aceste filme — ca şi la altele din producţia anterioară anului 1974 — în volumele *Statui de celuloid*, 1972, şi *Filmul — vocaţie şi rutină*, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

zie comportă serioase riscuri, regia de film, ca orice meserie, pretinzînd un exercițiu permanent, în asta constînd unul din secretele maturizării artistice. Or, după *Maiorul și moartea*, realizat la jumătatea deceniului anterior, Boiangiu a întrerupt contactul cu lung-metrajul artistic și acum, cînd relua drumul părăsit, o făcea — e și firesc — cu timiditate, cu nesiguranță, cu mijloace cam depășite. Nu știm cînd a fost scris scenariul filmului *Un zîmbet pentru mai tîrziu* (3), dar el părea vechi, poate și pentru că tratamentul pe care i-l aplica regizorul ținea de un timp trecut. Personajele sînt împărțite net între alb și negru, între bine și rău, nici o nuanță neavînd loc în spațiul dintre culorile cardinale: carieristul e carierist și atît, șarlatanul e șarlatan și nimic altceva, naivul, cinstitul, incoruptibilul, decisul etc. sînt exact după definițiile din dicționar, lucru greu de întîlnit în viață și mai greu de crezut în artă. Pe aceste scheme de personaje interpreții s-au mișcat rigid, monoton, într-un spațiu dramatic insuficient organizat, dezlînat, cu puține puncte de rezistență și de autenticitate psihologică. La rîndul său, spațiul fizic, cadrul acțiunii, este și el monoton și insuficient prelucrat artistic. De la filmul documentar îi va fi rămas lui Al. Boiangiu pasiunea pentru reproducerea exactă a obiectelor, a mașinilor (aici, a cuptoarelor) lîngă care oamenii rămîn mărunte ființe dominate de colosi incandescenți. Sigur că e bine ca spectatorul să afle exact cum funcționează, cum produce o oțelărie, dar asta ni se poate arăta într-un documentar, filmul artistic avînd alte scopuri și alte exigențe.

Trei scrisori secrete (4) — film de Virgil Calotescu (1974), pe un scenariu de Platon Pardău — ridică o problemă acută a actualității; pe fundalul de realități dinamice al unui șantier naval au loc confruntări viguroase care pun față în față adevărul și minciuna, carierismul și spiritul practic, abuzul de putere și forța colectivului. Narațiunea urmează o cale care de acum se poate spune că e bătătorită, avînd în centru un personaj care pare predestinat să genereze conflicte și anume directorul de întreprindere sau de șantier, abordat pînă acum foarte adesea în literatură, film, teatru și, din păcate, aproape întotdeauna din același unghi. Bun profesionist, excelent chiar, Obreja, personajul principal al *Scrisorilor secrete* e preocupat de introducerea tehnicii noi, dar nu atît de dragul producției cît spre a-și clădi o trambulină de

Scanned with OKEN Scanner

pe care să se lanseze el personal ; carierismul lui e declarat cam brutal, fără subtilitate și fără devenire, e un *dat* al conflictului, ceea ce îl scutește pe scenarist de urmărirea unui proces psihologic. Cînd începe filmul, conflictul principal se produsese deja ; maistrului Moruzan, care opusese directorului o idee proprie, judicioasă, rațională, i se desfăcuse contractul de muncă. Contribuiseră la aceasta și secretarul comitetului de partid și sindicatul și întreg colectivul șantierului cîștigat pentru un timp de siguranța profesională a directorului și poate intimidat de severitatea lui.

Pentru stabilirea adevărului, secretarul județenei de partid întreprinde o analiză amănunțită, stînd de vorbă cu oamenii, încercînd să înțeleagă sensul real al tuturor întîmplărilor de pe șantier. Aici, în modalitatea calmă și sigură de căutare a adevărului, stă una din calitățile scenariului, Platon Pardău dovedindu-și capacitatea punerii în valoare a faptului real. Cel mai frumos moment al filmului, la care și regizorul Virgil Calotescu (în general corect și exact, dar fără fior, fără tensiune și poezie) are o bună contribuție, este secvența ședinței de la sfîrșit în care e așteptat să intre Moruzan. E aici un interesant suspense (pregătit pe toată durata filmului) : nu se vede omul care intră, rămînînd ca noi să înțelegem sensul de generalitate al personajului.

Filmul are însă stîngăcii sau scăpări în logica narațiunii, inabilități în construcția caracterelor (unilateralitatea fiind cea mai mare hibă a acestora). E greu de crezut, de pildă, că un om care ne obișnuise cu defectele lui, cu lipsa de scrupule, cu egoismul și carierismul lui (în speță, secretarul de partid Vasilescu) poate deveni *altul* așa, dintr-o dată ; orice schimbare calitativă a unui caracter trebuie să fie rezultatul unui proces, al unei evoluții, al unui șir de întîmplări și convingeri, altfel noua lui *calitate* e nu numai incredibilă, ci și suspectabilă de oportunism.

În general însă, personajele filmului au identități convingătoare, uneori pitorești, alcătuiesc un peisaj uman surprins cu destul firesc. Meritul regizorului și al autorului imaginii, Nicu Stan, stă în faptul că au reușit nu numai să surprindă atmosfera specifică, de muncă, de încordare, de optimism general, a unui șantier, dar să și integreze acestei atmosfere ideea forței și sănătății unui colectiv uman sudat printr-un ideal comun. Într-un asemenea colectiv, conflictele de genul

Scanned with OKEN Scanner

celui pe care se axează filmul, chiar dacă nu pot fi ocolite, au în mod obligatoriu, inevitabil, o rezolvare judicioasă, dreaptă. Făcînd o asemenea demonstrație, *Trei scrisori secrete* ne spune adevăruri care ne sînt sau ar trebui să ne fie aproape.

În alcătuirea distribuției regizorul a urmărit corespondența dintre linia caracterologică a personajelor și disponibilitățile interpretative ale actorilor ; în această situație, jocul acestora e comod, dar exact. Mircea Albulescu, Nucu Păunescu, Cornel Coman, Violeta Andrei, Marcel Anghelescu, Emanoil Petruț ș.a. au contribuții meritorii la conturarea unui univers uman credibil. Trei scurte dar remarcabile apariții trebuie menționate separat : Toma Caragiu schițează excelent profilul dramatic al unui muncitor prins între credulitate și suferință personală, indus în eroare, înșelat în buna sa credință de om cinstit. Margareta Pogonat oferă aici încă o splendidă mostră de joc concentrat, de dramatism stăpînit exact la limita sa maximă de unde ar urma o explozie. În sfîrșit, Hamdi Cerchez izbutește un crochiu de zile mari care-l recomandă pentru filme viitoare.

Tot un director este eroul principal și în filmul lui Sergiu Nicolaescu *Zile fierbinți* (3). Realizat în 1975, pe un scenariu scris de Francisc Munteanu, acesta vrea să fie portretul unui om nou, al unuia dintre acei oameni care — pasionați de o idee și sfidînd piedicile numite rutină, birocrație, lipsă de curaj și răspundere, lene în gîndire, lașitate, comoditate etc. contribuie efectiv nu numai la progresul societății, dar și la redimensionarea, în lumina exigențelor contemporane, a valorilor etice, la vitalizarea ideii de răspundere personală, de inițiativă, de temeritate, de participare activă la construcția socialismului. Eroul *Zilelor fierbinți* e — cum spuneam și mai înainte — un director al unei mari unități industriale, un om care gîndește, care acționează, care își asumă răspunderea și riscul, știind să mobilizeze un colectiv de mii de muncitori care îl urmează din convingere ; un om care înfruntă șabloanele minților închistate. Dar filmul s-a făcut nu numai pentru a arăta spectatorului un astfel de portret și a-i sugera că asemenea oameni deosebiți se pot întîlni în realitatea noastră imediată, ci și — poate chiar mai ales în acest scop — pentru a afirma o idee la care ținem cu toții și anume că poporul acesta are rezerve de pricepere, de inteligență, de iscusință încă nepuse în valoare, că există un filon de metal

Scanned with OKEN Scanner

nobil asupra căruia trebuie să ne îndreptăm atenţia. Directorul Coman — cu pasiunea şi temeritatea lui, cu încrederea lui în oameni, este fibră autentică din acest metal nobil. El crede cu tărie că poate înlocui o piesă dificilă, de obicei importată (elicea unui mare vas mineralier realizat pe şantierul de la Constanţa), cu una de producţie proprie. Şi dovedeşte că se poate, în ciuda neîncrederii funcţionăreşti cuibărită în birouri, de la şantier pînă la minister. Coman este omul de acţiune, dar şi omul care gîndeşte, îmbinarea aceasta fiind absolut necesară unei reuşite. El are răspuns la toate ; uneori răspunde ironic, alteori blînd-moralizator, alteori sarcastic ; uneori greşeşte, dar *direcţia principală* nu o pierde niciodată. Iată o replică inteligentă, conţinînd mult adevăr, dată unui birocrat care îl acuză (vrînd să-i închidă gura) că este împotriva politicii partidului de industrializare socialistă : „Nu — zice Coman — sînt împotriva acelora care aşteaptă ca partidul să le ofere totul de-a gata".

Prin cele spuse pînă aici am vrut să dovedim faptul că filmul lui Sergiu Nicolaescu îşi justifică existenţa, că se înscrie într-un context de strictă actualitate, că este deci o peliculă necesară. Avem însă destule rezerve în ceea ce priveşte valoarea strict cinematografică a *Zilelor fierbinţi*. Mai întîi, scenariul lui Francisc Munteanu e dezlînat, diluat în frazeologie, lipsit de substanţă dramatică. Avem a face cu o sumă de situaţii care se rezolvă întotdeauna verbal şi care nu se concentrează în jurul unui ax conflictual propriu-zis. Filmul *arată* şi atît, nu pune şi nu rezolvă probleme. Din păcate regizorul Nicolaescu şi autorul imaginii, N. Girardi, şi-au asumat doar sarcina simplă de a ilustra un text care nu e propriu-zis un scenariu, ci o *bucată* literară. În numeroase rînduri am avut senzaţia că imaginea nu se întîlneşte cu textul, ci alunecă pe alături, că nu se formează un tot, ci că rămîn două realităţi paralele. Am zis *bucată* literară, pentru că aşa i se zice de obicei unui text care nu se înscrie precis într-un gen sau unuia care nu depăşeşte condiţia de încercare literară. Hibele scenariului, acceptate de regie şi chiar argumentate în produsul cinematografic finit, sînt multe. Ne gîndim mai întîi la procedeele portretizării, multe din ele depăşite, prăfuite, rămase într-o perioadă cînd însuşi Francisc Munteanu era socotit prozator. Un om ca directorul Coman care se luptă cu şabloanele de gîndire şi acţiune,

Scanned with OKEN Scanner

e caracterizat prin șabloane : omniprezent, mereu în mișcare, mereu dînd indicații și soluționînd probleme mari și mici ; grijă față de oameni — pe toți îi ajută, tuturor le rezolvă chestiunile nerezolvate, pe toți îi sfătuiește ; viața lui de familie a fost mereu neglijată (de asta, probabil, și-a pierdut soția) ; și peste toate, îi mineză o cumplită boală de inimă pe care nu vrea (! !) să și-o trateze.

Ne gîndim apoi la multele secvențe colaterale, simple bruioane pe care exigența spectatorului nu le mai acceptă : așa-zisa poveste de dragoste dintre Corina și Andrei (banală, naivă, fără nerv, plină de locuri comune și lirism diluat) ; inutila secvență de la teatru (cabina actrițelor) în care apar niște figurante lipsite de talent și o Marga Barbu într-un rol episodic și ingrat ; ședința comitetului oamenilor muncii — expediată în cîteva replici neesențiale etc., etc. Sînt apoi în film prea multe personaje nerealizate, fie din cauza distribuției greșit alcătuite, fie a grabei cu care regizorul a trecut peste ele (ing. Andrei — neizbutită încercare a lui Vladimir Găitan ; Corina — jucată mălăeț de Ileana Popovici — cu intenții de ingenuă, dar fiind de fapt falsă și incredibilă pentru condiția ei de absolventă a unei facultăți și încă de filosofie). Și fiindcă a venit vorba de grabă, întregul film pare făcut într-o viteză colosală, care nu a permis o gîndire mai atentă a fiecărei secvențe și finisări îngrijite. Cele cîteva apariții bine schițate se datoresc exclusiv profesionalității actorilor: Colea Răutu, Ernest Maftei și alții. În rolul directorului, Sergiu Nicolaescu (care și-a făcut un obicei din a juca rolurile principale în filmele pe care le regizează, ceea ce i se întîmpla destul de des și lui Orson Welles!) este aproape corect, iar în unele secvențe chiar convingător. Dacă vizavi de el ar sta un regizor, acesta i-ar cere desigur actorului să pozeze mai puțin, să fie mai puțin afectat, să nu se lase prea mult în voce de dragul de a-și auzi timbrul plăcut, să mai renunțe la acel zîmbet mereu la fel în toate filmele și, probabil, i-ar mai cere și altceva. Dar cum actorul și regizorul sînt una și aceeași persoană...

Rămînînd la convingerea că filmul își justifică existența prin ideile asupra cărora ne-am oprit la început, încercăm regretul că aceste idei — valoroase, utile, la ordinea zilei,

Scanned with OKEN Scanner

nu și-au găsit o expresie artistică mai adecvată și mai îngrijită.

Am înregistrat, la acest capitol, și două debuturi din păcate ambele neconcludente. Regizoarea Felicia Cernăianu, venind în filmul artistic după o experiență consistentă în documentar, n-a reușit să facă saltul necesar spre ficțiune. Filmul ei din 1978, *Gustul și culoarea fericirii* (1) urmează scheme cunoscute, se întemeiază pe locuri comune, are stîngăcii de limbaj și nesiguranțe în schițarea caracterelor. E totuși demn de interes personajul central, inginerul-diriginte de șantier interpretat cu oarecare farmec frust de Mitică Popescu. Rudă bună cu Spiridon Biserică din *Mielul turbat* al lui Baranga, dar mult mai blînd și mai șters ca acesta, eroul filmului impune prin spiritul de dreptate, prin curajul de a avea opinie și atitudine proprie. Într-un rol ingrat, actrița Cornelia Gheorghiu face tot ce-i stă în putință să mențină pe linia de plutire un personaj abia schițat în scenariu, pe care nici regizoarea n-a știut să-l îmbogățească și să-i găsească un loc mai sigur în narațiunea cinematografică.

Ni se pare nefericită ideea de a oferi unui regizor debutant un scenariu atît de modest cum e cel semnat de Gh. Manole (și el debutant). Ar trebui ca debuturile să fie mai generos sprijinite de casele noastre de filme.

Și mai slab este filmul lui Radu Gurău *Porțile dimineții* (5) în care autorul — scenarist și regizor — încearcă, fără har literar și regizoral, să surprindă aspecte dramatice din viața pescarilor. În rolul principal, actorul Teofil Vâlcu are neșansa unei partituri foarte modeste care împiedică punerea în valoare a aleselor sale calități interpretative.

Avînd la bază un scenariu (Rodica Padina) scris alert, abordînd o temă arhicunoscută și folosită (reeducarea prin muncă a unei tinere provenind dintr-o familie dezagregată), pelicula *Cine mă strigă ?* (2), produsă în 1979, aducea în tonalitatea filmului de actualitate „sunete" curate, un aer de prospețime și de sănătate. Vedeam pentru prima dată într-un film de asemenea factură o țesătură dramaturgică atît de firească și de iscusită. Eroina principală — o fată de 19 ani, condamnată la șase luni închisoare, cu suspendarea privațiunii de libertate și trimiterea ei pe un șantier — nu-i un simplu personaj care ia contact cu celelalte prin dialog și prin mijloacele exterioare binecunoscute în filmele noastre ;

Scanned with OKEN Scanner

ea este *ferment de dramă*, ea răscolește viața întregului șantier, venirea ei redimensionează felul de a fi, de a gîndi, de a se comporta, de a munci, de a iubi, de a se autoanaliza etc., etc. a fiecărui om de pe șantier. Sigur nu se petrec cine știe ce evenimente, dar tocmai asta e bine și frumos în acest film : că totul se desfășoară la nivelul obișnuitului, al cotidianului, al vieții adică. Filmul e unul dintre cele, puține, care descopăr în șantier nu mașinile uriașe și marile gesturi eroice, ci esența acestuia : firul delicat de umanitate, singurul care contează și care ne face să vibrăm, să participăm la ceea ce ni se propune. Acest fir e descoperit, pe șantierul din *Cine mă strigă ?* în relațiile pe care sensibila Ina le provoacă și le întreține între toți membrii microcolectivului, relații egale — pentru fiecare membru al acestui microcolectiv — cu un adevărat proces de autocunoaștere. Filmul *Cine mă strigă ?* e un caz, căci rar ni s-a întîmplat să întîlnim o construcție dramaturgică atît de firească, utilizînd elemente simple și arhiutilizate : dragoste, gelozie, muncă, erori, tristeți etc., adică ceea ce ne face oameni normali. Dinspre aceste elemente alunecă spre peisajul de șantier (de obicei — în filmele noastre de gen — rece și superdimensionat) un abur inefabil care îl încălzește, îl sensibilizează, acordîndu-l cu umanitatea care se cuprinde în el ; e poate cea mai mare calitate a filmului, în ciuda faptului că acest peisaj ocupă un spațiu modest, în favoarea interioarelor. O altă calitate ar fi compunerea cadrelor în care apreciem bunul gust, simțul armoniei lucrurilor și al conjugării acestora cu starea dramatică, cu sensibilitatea eroilor, apoi rafinamentul, căldura și discreția culorii. Mihai Popescu, autorul imaginii, e un poet și un îndrăzneț care caută unghiuri nefrecventate, care face prim-planuri de obiecte nu pentru a le arăta frumusețea, ci pentru a le descifra semnificația și pentru a le pune să rimeze într-un poem sensibil și inspirat.

Excelent e realizată cunoștința Inei, a noii venite, cu oamenii șantierului : un dans al acesteia e prilej de dezvăluire a majorității identităților, de schițare a atitudinilor (care se vor dezvolta apoi într-un crescendo dramatic abil), de sondare a psihologiilor ; e o ingenioasă „găselniță", excelent realizată, determinînd unul din momentele cele mai bune ale filmului. Frumos desenat e și „duetul" Ina-Adina, deși ca tonalitate, ca atmosferă iese puțin din ansamblul fil-

Scanned with OKEN Scanner

mului, părînd a fi din altă parte (uşoare ecouri din Fellini ?). Poate acest „duet" e şi puţin didactic („Vezi, aşa vei ajunge, dacă... !"). Nu ne-a plăcut în acest film finalul care, din păcate, a căzut într-un loc comun : *accidentul* prezent în 80% din filmele noastre de şantier şi uzină. A rezolva problema astfel înseamnă a nu găsi soluţia în ea însăşi, ci a o aduce din exterior.

Interpretarea actoricească e foarte bună. Subliniem, ca notă generală, curajul de a se renunţa la *actorii siguri* (deveniţi şi ei *locuri comune* în filmele româneşti) şi de a infuza, şi aici, prospeţime şi noutate. Marioara Sterian (Ina) e o actriţă cuceritoare, frumoasă, sensibilă, capabilă de trăiri autentice. În jurul ei, toţi ceilalţi se adună consonant alcătuind un *peisaj uman* armonios în diversitatea de individualităţi bine marcate. O surpriză : regizorul de teatru Iulian Vişa interpretînd, aici, cu remarcabilă acurateţe un rol de mare simplitate şi frumuseţe.

Un film liric, inspirat din viaţa cotidiană a unui mare şantier, un film despre dragoste şi prietenie, despre răspunderi şi împliniri, semna, în 1976, Savel Stiopul — *Ultimele zile ale verii* (3), iar Mircea Drăgan trimitea pe ecrane, în 1972, o peliculă — *Explozia*, omagiu eroismului cotidian, omului simplu, cu rezerve nebănuite de umanitate, de gravitate şi umor. Ambele se reţin doar cu titlu informativ, valoarea lor artistică fiind modestă.

SATUL — O CHEMARE PATETICĂ. O simplă statistică ne arată că satul contemporan este o zonă frecventată de creatorii din domeniul cinematografiei. E şi normal să fie aşa, pentru că procesul de mari transformări revoluţionare, marile mutaţii care s-au petrecut şi continuă să se petreacă în existenţa şi în conştiinţa ţărănimii oferă un material extrem de bogat şi de interesant care poate fi convertit în artă. Din păcate, cu puţine excepţii, nu au apărut pînă acum prea multe filme care să se ridice la înălţimea faptului de viaţă din care se inspiră. Cele cîteva pelicule realizate în deceniul anterior, — din care, la o recapitulare rapidă, nu rezistă decît *Vremea zăpezilor* (Gheorghe Naghi), *Merii sălbatici* (Alecu Croitoru), *Dragoste lungă de-o seară* (Horea Popescu), *Un surîs în plină vară* (Geo Saizescu),

Scanned with OKEN Scanner

Castelanii (Gh. Turcu) — nu reușesc, din cauza incapacității lor de a surprinde profunzimea și adevărul prefacerilor din viața satului, să ne anuleze impresia generală că acestea nu și-au găsit încă o reflectare artistică adecvată.

Dar în 1971, apărea un regizor tînăr, Mircea Moldovan, absolvent de institut, care aducea un ton nou, avînd ceva de spus despre sat și despre oamenii lui. Părea a-i cunoaște pe acești oameni, a-i „simți" și a-i înțelege. N-a avut decît un scenariu modest, care eluda drama ce însuși o propunea (Nicolae Țic și Const. Bordeianu), dar harul lui și-a pus amprenta imediat și filmul *Frații* avea vibrație artistică, ne lăsa să ghicim o subtilitate și o siguranță regizorală demne de laudă. Filmul (semnat de Mircea Moldovan în colaborare cu Gică Gheorghe) și-a cîștigat spectatorii prin autenticitatea fragmentelor de viață din care se compune, o autenticitate care e minată pe alocuri de descrierea reportericească, de notația pitorească, rămînînd totuși stăpînă în majoritatea secvențelor. Faptul se datorește în mare măsură și priceperii autorului imaginii, Dinu Tănase, care, documentarist prin formație și experiență, (nu trecuse încă la regia artistică), contribuie hotărîtor la reușita lucrării, dar îi inoculează și acele secvențe reportericești care țin prea mult de documentar. În *Frații* se înfruntă două moduri de a concepe viața, două sisteme de gîndire, două elemente caracteristice ale vieții satului: pe de o parte Ilarion, omul dăruit total muncii și intereselor colective, comunistul capabil să discearnă — în practica edificării noii societăți — binele de rău, esențialul de neesențial, principalul de secundar; pe de altă parte, Trandafir, o structură slabă, luînd viața în ușor, trăind pentru plăceri de fiecare zi. Drama ciocnirii dintre cei doi capătă o dimensiune aparte și din împrejurarea că Ilarion și Trandafir sînt frați. Potențarea afectivă a conflictului are totuși rezonanțe de literatură deja cunoscută.

Tot Mircea Moldovan realizează, doi ani mai tîrziu, în 1973, *Viforița* (5), film cu intenții metaforice încă din titlu, sugerînd că avem a face cu un proces dramatic prin care trec eroii filmului în timpul edificării socialismului în agricultură. Sînt anii de început ai cooperativizării, ani destul de grei pentru că lipsea experiența și de la lipsa de experiență la greșeală nu-i decît un pas; autorii filmului s-au

Scanned with OKEN Scanner

oprit exact asupra acestui punct critic și au încercat să-i pătrundă înțelesul, să-l analizeze din toate unghiurile. Sînt urmărite mai multe destine omenești dominate de comandamentul social al acelor ani. În principal însă e urmărit destinul activistului Ștefan Varlaam, fost secretar al unui comitet raional și trecut — prin sancțiune pentru exagerări în munca de cooperativizare — ca simplu activist într-un sat. Biografia spirituală a personajului este interesantă; activist cinstit în fond, devotat și bine intenționat, el greșise exagerînd, din necunoașterea vieții și din insuficientă pregătire politică. Drama lui e drama necunoașterii, iar filmul e tocmai procesul spre „iluminare" pe care acest om îl parcurge. Mircea Moldovan surprinde cu pricepere o mentalitate specifică unui spațiu și unui timp, unei perioade dramatice și eroice în aceeași măsură.

Și din nou Mircea Moldovan (colaborînd, ca și la *Viforniță*, cu scenaristul Petre Sălcudeanu) încearcă, în 1975, și în 1977, două comedii din viața satului contemporan: *Toamna bobocilor* (3) și *Iarna bobocilor* (1). Dar autorilor nu le-au stat prea la îndemînă mijloacele comediei. Problemă foarte actuală — integrarea la sate a tinerilor intelectuali e tratată superficial în prima peliculă, lipsa autenticității fiind carența cea mai pronunțată. Nu putem crede că în 1975 mai era posibil ca președintele C.A.P.-ului, oricît de carierist ar fi fost — să-i alunge din comună pe tinerii intelectuali repartizați acolo (medici, profesori, inginer agronom) care, chipurile, îi subminează autoritatea. Scenariul lui Petre Sălcudeanu este din altă etapă a evoluției satului contemporan. La falsitatea și anacronismul subiectului se adaugă deficiențele de construcție, locurile comune, neglijențele de montaj, alura comică desuetă, naivitatea dialogurilor.

Subiectul *Iernii bobocilor* ar fi — dacă citim cu atenție scenariul — chestiunea exodului bărbaților către oraș și dificultatea ca femeile să rezolve singure complicatele treburi ale satului. Linia subiectului e însă nesigură, fărîmițată de numeroase aspecte ce se vor comico-satirice, de microconflicte și întîmplări laterale care nu se sudează pe axul central al filmului.

O confruntare mai riguroasă cu actualitatea satului, cu realitățile, cu psihologiile, cu relațiile sat-oraș ar pune, desigur, filmul într-o inferioritate jenantă; pentru că e departe

Scanned with OKEN Scanner

de sat, de marile lui adevăruri. A crede, acum, că probleme dificile de viață, de mentalitate, de atitudine față de muncă se mai pot rezolva prin fotografii puse la gazeta de stradă e nu numai o atitudine infantilă, ci poate chiar o denaturare. Țăranii de azi sînt superiori spiritual celor din urmă cu 20 de ani cînd gazeta de perete și de stradă putea avea într-adevăr un efect educativ ; munca politică are, acum, forme superioare, mai eficiente. Țăranii din *Iarna bobocilor* sînt însă naivi și superficiali, dacă nu chiar săraci cu duhul și e surprinzător cum un regizor ca Mircea Moldovan care în *Frații* și mai ales în *Viforița* abordase și rezolvase artisticeşte bine probleme fundamentale ale satului contemporan, se complace în a face filme ușoare, nedepășind vodevilul, glumița, comedioara, a căror miză nu e subiectul, ci volubilitatea interpreților.

În această peliculă, tema bobocilor, adică a intelectualilor veniți la sat, a doua temă a filmului, s-a diminuat simțitor față de *Toamna bobocilor* — primul film dintr-o suită pe care Mircea Moldovan promitea s-o susțină o dată la trei ani, urmărind evoluția aceloraşi destine ; s-a diminuat nu numai ca întindere, ci și ca substanță psihologică și ca pondere în structura dramaturgică a filmului ; practic „bobocii“ nu mai au loc în conflictul principal al filmului, ci rămîn simpli colaterali care încearcă să îmbogățească universul satului, să-l coloreze. Cei doi medici — interpretați de Virgil Ogășanu și Emil Hossu sînt palizi, inginerul lui Const. Diplan e fugitiv, „profesoara“ Praxiteea nu e de fapt „boboc“, ci o ziaristă venită să ajute la îndreptarea lucrurilor. Așadar, titlul nu rezistă confruntării cu substanța filmului. Substanță care vrea să fie eminamente comică. Din păcate însă comedia e săracă și ceea ce are mai bun nu izvorăşte din cine știe ce situații comice sau caractere de asemenea factură, ci din abilitatea actorilor de a da oarecare alură comică personajelor pe care le interpretează și situațiilor — hai să le zic *vesele* — în care acestea sînt puse. E ușor să faci comedie pasabilă cînd ai actori de talia lui Marin Moraru și chiar a Dragăi Olteanu-Matei ; aceasta din urmă, mai ales, e în elementul ei în aceste comedii în care e suficient să se joace pe sine. Lipsește, vreau să spun, comicul conținut, umorul firesc, cel din natura lucrurilor, din ciocnirea și împletirea faptelor ; lipsește și în locul lui e *pus* comicul

Scanned with OKEN Scanner

actorilor. Umorul nu e al faptelor, ci al *spunerii* lor de către oameni cu harul spunerii acidulate, sau spumoase, sau șarjate.

În aceste condiții, ce se poate spune despre actori ? Că și-au jucat datele personale și că au făcut-o excelent, mai ales Marin Moraru și Draga Olteanu-Matei, în dirijarea cărora Mircea Moldovan nu pare să fi depus cine știe ce eforturi, atîta timp cît amîndoi sînt așa cum îi știm că sînt de obicei. Manierist jocul lui Sebastian Papaiani, ca și al lui Virgil Ogășanu. O anume finețe are Carmen Galin în portretul pe care i-l face ziaristei deghizate în profesoară de greacă, iar schițele fugare ale Florinei Cercel, Ilenei Iurciuc și Monicăi Ghiuță au o plăcută acurateță și sînt demne de reținut. Agreabilă vocea lui Octavian Cotescu, comentator din *off* al întîmplărilor. Dar a pune un comentator înseamnă a recunoaște că filmul avea nevoie de o proptea, de cineva care să spună ceea ce el nu reușește să arate. Foarte frumos a filmat Ion Marinescu exterioarele — adevărate peisaje de iarnă ale unui maestru de talia lui Mihăilescu-Craiu.

Dacă am spune iarăși că la capitolul tratării marilor teme ale satului cinematografia noastră rămîne în continuare datoare, chiar și după aceste cîteva pelicule, ar însemna să ne repetăm ; acest adevăr a devenit aproape un loc comun, o obsesie a criticii. Și totuși trebuie mereu rostit.

Un ton particular impunea filmelor de la acest capitol regizoarea Maria Callas-Dinescu cu a sa lucrare, din 1974, *De bună voie și nesilit de nimeni* (5).

Două chestiuni trebuie reținute în legătură cu acest film : mai întîi că aveam a face cu încă un debut în regie și apoi că ni se oferea, pasăre rară, o dramă din viața satului contemporan. Dacă *Viforița* lui Mircea Moldovan se inspira dintr-o perioadă mai îndepărtată a acestei zone tematice, filmul Mariei Callas-Dinescu era de cea mai strictă actualitate. El pleca de la un fapt real (cum se precizează pe generic) petrecut într-un sat din Ardeal. Conflictul — foarte comun în liniile lui mari și foarte frecventat de la Shakespeare încoace (dragostea și căsătoria a doi tineri e împiedicată de ura reciprocă a părinților) — a combustionat din mai multe direcții : mai întîi e vorba de tineri de naționalități diferite (el român, ea maghiară), apoi e vorba de o

Scanned with OKEN Scanner

ură între tați, ură provocată de poziția lor socială și politică ; Ilie Clejan, tatăl băiatului, a înființat C.A.P.-ul în sat și a fost primul ei președinte. În acel timp Bartha Béla, tatăl fetei, a fost trecut — reiese că pe nedrept — pe lista chiaburilor. O rudă a lui Bartha se răzbună pe Clejan aruncîndu-i o grenadă în casă (soția și fetița acestuia sînt ucise). Clejan n-are tăria să depășească acest moment greu și cade în patima beției, acum fiind un simplu paznic de noapte, în timp ce Bartha, care e un foarte bun gospodar, ajunge președintele C.A.P.-ului. Clejan nu suportă această schimbare de planuri, Bartha nu-l poate ierta că l-a trecut pe lista chiaburilor și ura continuă, umbrind iubirea tinerilor.

Dacă n-ar fi vorba de un fapt real, am zice că avem a face cu un conflict prea elaborat, prea meticulos întocmit Dar și faptul real ar fi trebuit poate ceva mai mult cizelat, ceva mai filtrat prin fantezia creatorilor (scenariul : Domokos Geza). Avem în vedere — cînd spunem aceasta — și faptul că dezlegarea conflictului vine cumva din afara datelor lui de pînă atunci, impusă de un accident ; ne întrebăm, cum ar fi fost învinsă cerbicia celor doi tați, dacă fata n-ar fi suferit operația ? Ne întrebăm, pentru că happy-end-ul nu are nici un sprijin pe toată traiectoria narațiunii ; el este impus de accident, cu riscul unei adieri melodramatice.

Dar dacă transcrierea faptului real are uneori neajunsul lipsei de fantezie, de inefabil, ea oferă, cel puțin în cazul de față, șansa unei meritorii autenticități. Așa cum ni le povestește Maria Callas-Dinescu, adică destul de cursiv, de curat și de emoționant, întîmplările au durabilitatea și chiar spontaneitatea faptului cotidian. Pentru o regizoare tînără lucrul acesta trebuie notat cu plus, mai ales că unii tineri se bazează adesea mai mult pe invenție, pe puterea de imaginație, neglijînd legătura cu realitatea. Maria Callas-Dinescu se dovedește sigură pe sine, inspirată și sensibilă, ceea ce ne face să salutăm debutul ei care întărește nu numai numeric, dar și calitativ grupul de regizori tineri a cărui personalitate se conturează tot mai pregnant.

Regizoarea a avut doi buni colaboratori în realizarea imaginii — Costache Dumitru-Fony și Cornel Diaconu — pe care i-am simțit mai în largul lor în surprinderea și potențarea dramatică a peisajului și mai puțin în conturarea

Scanned with OKEN Scanner

caracterelor și în tensionarea conflictului dramatic. Emanoil Petruț trăiește cu convingere drama personajului său care nu-și disimulează mîndria de a fi fost primul președinte al C.A.P.-ului, dar o colorează cu dureroasa tristețe a omului care s-a ratat neputîndu-și depăși drama. E un frumos rol realizat de Emanoil Petruț, mai frumos decît altele anterioare. Fabian Ferenc surprinde exact siguranța de sine dusă pînă la mîndrie și încăpățînare a lui Bartha Béla și trăiește cu emoție sinceră momentul happy-end-ului.

Un film inspirat din viața satului contemporan a realizat, în 1976, și Virgil Calotescu — *Ultima noapte a singurătății* (4), pe un scenariu de Ion Brad și Al. Brad, urmărind cu destulă pricepere, cu acuitate chiar, relația individ-colectivitate în anii de început ai cooperativizării agriculturii. Pelicula nu-i ferită de o anume schemă, dar are meritul că surprinde cîteva caractere autentice și cîteva secvențe de bună atmosferă rurală.

Dar convingerea că viața satului are mari rezerve dramatice ne-o întărește un alt film din această categorie, *Iarba verde de acasă* (4), trimis pe ecrane, la începutul anului 1978, de regizorul Stere Gulea — un nume nou și foarte promițător în lung-metrajul artistic. Nu am văzut încă, la noi, o atît de frumoasă, de lirică și de tandră pledoarie pentru sat. E aproape curios că într-un moment în care orașul atrage irezistibil mai ales tineretul satelor — proces social-economic și cultural fără precedent — filmul scriitorului Sorin Titel și al regizorului debutant Stere Gulea face o demonstrație inversă și o face în termeni foarte convingători. Eroul principal, Ștefan al lui Serafim, absolvent al facultății de matematică, are șansa să rămînă asistent, dar el preferă întoarcerea în satul natal, pentru a fi dascăl. Se poate zîmbi, desigur, ascultînd o asemenea poveste pe care am mai auzit-o și am citit-o și prin ziare. Hotărîrea ar putea părea într-adevăr incredibilă, dar așa cum ne-o prezintă autorii filmului ea este în întregime justificată. Nu atît compromisul moral pe care șeful de catedră i-l cere, nu atît faptul că se simte străin în casa iubitei sale (fiica profesorului) îl fac să ia trenul spre casă, ci ceva mai profund, o legătură „de sînge", dacă se poate spune așa, cu satul. Sorin Titel a sesizat o idee profundă — și nu la îndemîna oricui — din procesul transformărilor sociale de azi, cînd multora li se pare că e extrem

Scanned with OKEN Scanner

de simplu să-ți părăsești locul natal (sinonim aici cu originea, cu rădăcina milenară) și să pleci la oraș, unde viața oferă alte perspective. Sigur, procesul există ; dar asta nu înseamnă că nu sînt implicate în el niște probleme grave, serioase, niște întrebări, niște complicații psihologice, asupra cărora nu ne aplecăm cu destulă atenție. Un sociolog spunea — într-o discuție — că noi avem un *rural* de o specificitate și de o frumusețe cum rar se întîlnește în alte țări ale lumii și că înnoirile care i se aduc, transformările pe care i le impune apropierea de oraș, urbanizarea, trebuie făcute cu grijă, științific, pentru a-i păstra esența. Sociologul nu văzuse *Iarba verde de acasă*, dar vorbele lui îi puteau sta filmului drept motto. Satul din film e unul care a cunoscut și cunoaște în continuare transformările înnoitoare ale prezentului. Dar în același timp el își păstrează cu demnitate trăsăturile de esență, tocmai acelea care îl îndeamnă pe eroul nostru să părăsească perspectiva universitară și să se întoarcă acasă. Ștefan Serafim e de fapt un simbol, o sumă a sentimentelor tainice, nemărturisite cu care pleacă mii de tineri de la sate la orașe, o sumă a chemărilor subterane pe care satul le trimite către aceștia și la care ei rezistă. Motivele întoarcerii lui Ștefan nu sînt cele aparente ; conflictul moral cu profesorul e numai ocazia, nu cauza hotărîrii lui ; pe el îl cheamă — cum spuneam — o legătură de esență, legătura cu pămîntul, cu părinții, cu amintirile copilăriei, cu frumusețea oamenilor și a locurilor, cu ceea ce pecetluiește decisiv o comuniune. A nu renunța la aceasta, atîta vreme cît și satul îți oferă condițiile realizării tale ca ființă socială, e o atitudine cu adînci semnificații umane. S-ar putea crede că cineaștii idealizează satul. Nu. Pledoaria pentru frumusețea lui naturală și morală nu are în ea nimic de tip sămănătorist, satul nu este opus orașului în maniera practicată de vechiul curent. Ba chiar ochiul cineaștilor este destul de critic ; și aici sînt tare morale care trebuie eradicate : carierismul, parvenirea, căpătuiala, îi rod pe unii și pe alții întocmai ca la oraș. Ținuta morală impecabilă a lui Ștefan Serafim se confruntă, și aici, cu agresivitatea unor indivizi, iar el are, și aici, de luptat pentru apărarea dreptății și adevărului unor semeni și o face cu același firesc și cu aceeași simplitate cu care își predă lecțiile sau își repară casa, cu

Scanned with OKEN Scanner

același simț al necesității cu care coseşte „iarba verde de acasă“ sau cultivă amintirea mamei. Sorin Titel, în primul rînd, și Stere Gulea, apoi, au știut să întruchipeze în eroul central al filmului trăsături ce definesc omul nou, în care se împletesc organic cinstea, puritatea, patima pentru adevăr, pentru echitate, cu dragostea față de valorile perene ale satului, cu poezia naturii și a relațiilor interumane și cu spiritul critic ascuțit, manifestat însă în forme potolite, calme și, deci, cu atît mai eficiente.

Cineaștii iubesc cu discreție satul, se vede asta atît din textul literar și din imaginea operatorului-poet care este debutantul Valentin Ducaru, cît și mai ales din tandrețea, din gingășia cu care regizorul o pune în valoare și o conjugă cu caracterele și relațiile umane. Ștefan Serafim este o fire poetică și regizorul îl „mișcă“ în cadre poetice, iar rezultanta este o stare poetică. Rar am întîlnit în filmele noastre o împletire atît de inteligentă, de inspirată a termenilor. Ducaru filmează, de pildă, o poartă veche, părăsită, căzută, suferindă. Frunze uscate, ușor înfiorate de vînt sînt împrăștiate în jurul ei. Cineva se apropie cu pas nesigur. Nu-i vedem chipul, dar știm că e Ștefan care se întoarce și găsește totul în părăsire. Mama a murit, tata a plecat pe un șantier. Familia lui, deci, s-a destrămat, e amenințată cu dispariția și el, urmașul, se simte vinovat. Întoarcerea acasă e pusă, așadar, și sub imperiul continuității, al nevoii de a rămîne cineva după cei ce se mută în lumea umbrelor. Camera urcă încet, din peisajul de o frumusețe tristă, spre chipul tînărului, chip care consună perfect cu peisajul, îl completează, îl prelungește dîndu-i dimensiune umană. Este un splendid moment al acestui film, moment care nu e singular ; la fel de frumos și de plin de semnificații este și cel al preluării de către Ștefan, de la bătrînul și obositul său părinte, a coasei (nu atît a obiectului, cît a preocupării), ideea fiind și aici de continuitate, de păstrare a tradițiilor definitorii ale acestui popor, de legătură veșnică între om și locul său de naștere și de dăinuire. Este greu să descrii imaginea, ea trebuie văzută ; numai atunci te poate sensibiliza deplin. Și totuși vom spune că secvența aceasta — ca și multe altele din film — este deosebit de frumoasă și de încărcată de semnificații atît prin felul în care pune în valoare peisajul, cît și prin inteligenta

Scanned with OKEN Scanner

integrare în el a doi excelenți actori — Vasile Nițulescu și Florin Zamfirescu.

Și pentru că am ajuns la actori, trebuie spus că interpretul principal, Florin Zamfirescu, joacă atît de firesc, de curat, și de cald, încît te cucerește ; simplitatea lui e contagioasă, starea continuă de mirare și în același timp de decizie filtrată prin timiditate e a unui om complex, bogat interior, dar nici o clipă această complexitate și această bogăție nu sînt ostentative, actorul și le stăpînește, și le cenzurează cu o siguranță remarcabilă. E pentru Florin Zamfirescu un rol de maturitate artistică. Impresionant este și profilul schițat de Vasile Nițulescu bătrînului Serafim ; o înțelepciune simplă, tipic țărănească, o judecată sănătoasă a fenomenelor sociale noi, un fel simplu de a înțelege „optimista tragedie" a trecerii sale în neființă (sugestivă și în acord cu eposul popular — metafora cu calul), o satisfacție conținută că rămîne cineva în urma lui care să facă în continuare gesturile esențiale ale existenței (reprezentate, aici, prin cosirea ierbii cu mișcări cvasiritualice), toate acestea se citesc pe chipul expresiv și cuprinzător ca un univers al bătrînului Serafim.

În privința distribuției ar mai fi de spus că Stere Gulea nu a fost consecvent. În afară de acești doi actori a mai folosit cîteva nume cunoscute ca Mihai Pălădescu, Octavian Cotescu, Ion Caramitru, Rodica Mandache, Ovidiu Schumaher, dar a făcut și supărătoare compromisuri distribuind două tinere a căror singură calitate e chipul frumos. N-a găsit, de asemenea, un școlar dezghețat în rolul lui Țuțuianu. Au fost astfel ratate cîteva secvențe dintr-un film care — încă o dată spun — e de o frumusețe aparte în peisajul nostru cinematografic.

Am insistat asupra acestui film pentru că el este una dintre deosebitele realizări, din ultimii ani, ale cinematografiei românești, un film care surprinde, într-o modalitate poetică emoționantă, profunzimea sufletească a acestui popor, inefabilele lui legături perene cu pămîntul, cu ființa nației.

Doi ani mai tîrziu, în 1980, acestui succes i se alătură un altul, *Vînătoarea de vulpi* (5) de Mircea Daneliuc, realizat după romanul *Niște țărani* de Dinu Săraru. Aceste două filme sînt semne certe că perimetrul spiritual al satului începe să ocupe locul ce i se cuvine în preocupările celor mai buni dintre cineaștii noștri.

Scanned with OKEN Scanner

Un roman care la apariţie s-a bucurat de succes trebuia ecranizat mai demult. Dar dacă, întîrziind, s-a aşteptat ocazia unei întîlniri fericite cu un regizor inspirat, atunci e bine că s-a aşteptat, căci Mircea Daneliuc a refăcut, pe ecran, succesul de acum cîţiva ani al romanului. Succesul a fost însă mai mult de critică — şi vom vedea mai jos de ce —, dar asta nu reduce meritul operei cinematografice.

Este, fără îndoială, un moment în care conştiinţa noastră e tot mai acut străbătută de întrebări privind destinul clasei ţărăneşti, privind drumul străbătut de ea de la vechea la noua ei relaţie cu pămîntul. În acest context, filmul semnat de Dinu Săraru şi Mircea Daneliuc aruncă un reflector puternic spre acel trecut apropiat în care s-a consumat marea dramă a desprinderii ţăranului de condiţia sa de proprietar de pămînt, un reflector în lumina căruia se derulează nu povestiri festive despre bucuria colectivizării, cum ne obişnuiseră unele aşa-zise opere literare, ci psihologii complicate, chinuri sufleteşti, îndoieli dramatice, neîncrederi şi intimidări, toate concentrate asupra unui sat, ba chiar asupra unui cuplu de ţărani — doi prieteni, doi foşti tovarăşi de arme : Năiţă Lucean şi Pătru cel scurt. Nici o fiinţă omenească, nici o categorie socială nu a trăit şi nu va trăi vreodată dramă mai puternică, mai aspră, mai dureroasă, decît cea trăită de ţărani la despărţirea de pămînt ; pentru că legătura cu pămîntul nu era doar a insului pus în faţa cererii de înscriere, ci era veche, strămoşească, sacră ; era întregul sens, unicul sens al existenţei. Între această *credinţă* şi *convingerea* că se poate şi altfel, că trebuie trăit altfel exista o uriaşă zonă a îndoielii pe care ţăranii au fost îndemnaţi s-o parcurgă foarte repede. Romanul şi filmul turnat după el sondează exact în această zonă ; am zis *sondează* ca să deosebesc *Nişte ţărani* şi *Vînătoarea de vulpi* de alte romane şi filme care au „oglindit“ doar suprafaţa acestei zone, descriind sau filmînd lozincile frumoase şi serbările de la căminul cultural. Dinu Săraru a declarat că a scris romanul dintr-o nevoie polemică : „Mă duceau la exasperare imaginile din literatură în care ni se descria un ţăran continuu fericit şi care nu mai ştia ce să facă de bucurie că a venit, în sfîrşit, revoluţia socialistă să-l invite la colectivizare ca la o serbare“. Dorinţa de a spune adevărul despre această istorică încercare a ţăranului l-a îndemnat pe scriitor spre masa sa de lucru. Iar regizorul — şi

Scanned with OKEN Scanner

el un pasionat al adevărului — a găsit în roman o mare sinceritate care l-a cucerit și l-a ambiționat în acțiunea sa de transpunere cinematografică. Frumusețea și adîncimea filmului nu stau însă atît în faptul că spun niște adevăruri despre acea epocă — adevăruri pe care le putem afla la o adică și pe alte căi, neliterare sau neartistice ; frumusețea și adîncimea filmului stau în felul în care descifrează psihologia și, mai mult, filozofia țăranului român, psihologie și filozofie care niciodată n-au fost puse la încercare mai profund ca în perioada colectivizării. Năiță Lucean este o chintesență a acestora și cred că la realizarea acestei chintesențe — care pe ecran ni se pare superioară față de roman — a contribuit decisiv actorul Mitică Popescu, remarcabil interpret, scormonitor neobosit al tuturor ascunzișurilor sufletești și fin șlefuitor al nuanțelor. „Filozofie a îndoielii" a numit cineva, inspirat, starea prin care trec Năiță Lucean și Pătru cel scurt și odată cu ei întreaga clasă țărănească. Și ce poate fi mai chinuitor decît îndoiala ?! Printr-un asemenea chin a trecut această clasă în efortul ei de a-și depăși condiția, de a-și crea un alt statut social. Acum, după două decenii de la petrecerea acestor dramatice evenimente, am început să le judecăm, setoși de adevăr, încercăm a le descifra în esența lor și a le înțelege. Mari conștiințe contemporane, scriitori și artiști de prima mînă se află angrenați în acest efort de descifrare și înțelegere, filmul *Vînătoarea de vulpi* aflîndu-se în continuarea altor încercări care cuprind romanele lui Marin Preda, Ion Lăncrănjan, Sorin Titel și ale altora, unele poeme de Adrian Păunescu, care au pus temelii unei literaturi ce se va impune încă în acest secol ca o construcție uriașă, cu mari și durabile valori.

Filmul lui Daneliuc refuză cursivitatea narațiunii ; începînd cu... sfîrșitul — înmormîntarea lui Pătru cel scurt și semnarea cererii de către Năiță — el se recompune după o logică a afectivității, după intensitatea trăirilor celui care rememorează de fapt întîmplările : Năiță Lucean. Ca orice „refacere din memorie" filmul se compune din secvențe ce se interferează, se întrerup și se leagă unele de altele aparent arbitrar. Montajul (semnat de Maria Neagu) aduce servicii surprinzătoare regizorului, dealtfel ca și celelalte componente ale întregului : imaginea lui Călin Ghibu nu e numai foarte frumoasă (critica a pronunțat și cuvîntul calofilie, însă nu

Scanned with OKEN Scanner

cu toată convingerea), dar e și foarte încărcată de sensuri ; de obicei imaginea unor filme de puternică zbatere dramatică e închisă, contorsionată, peisajul natural participă la drama personajelor, o subliniază. Aici natura e frumoasă și pură, lumina e puternică, alburile zăpezilor cu fine linii de peniță japoneză nu lasă să se bănuiască nici o dramă ; și totuși dramele se petrec indiferent de frumusețea naturii.

Atmosfera satului e surprinsă cu subtilitate la aceasta contribuind sugestivele decoruri ale debutantei Magdalena Morărescu (curțile țăranilor, interioarele cuprind detalii caracteristice care se integrează în întreaga existență a personajelor), costumele (Oltea Ionescu) de o autenticitate și un pitoresc discret, conținut, figurația alcătuită nu numai din actori cu profiluri expresive, aspre, ci și din țărani „de la fața locului". Toate acestea, folosite cu bună măsură, cu un marcat simț al autenticului, ridică valoarea filmului într-o zonă estetică superioară. Mircea Daneliuc își continuă și aici experiențele cu „priza directă", putîndu-se spune de acum că procedeul face parte din convingerile sale estetice (l-a folosit și în filmele *Ediție specială* și *Proba de microfon*). În ciuda faptului că ecranizează un roman, regizorul încearcă să treacă în plan secundar materia de bază a acestuia : *cuvîntul*. O mulțime de cuvinte, frînturi de replici, replici întregi chiar rostite de actori nu se înțeleg, se topesc în coloana sonoră a filmului la un loc cu zgomotele sau cu muzica. Topirea aceasta a cuvîntului — rămînînd să se înțeleagă doar fragmente de replici, atît cît să ne dăm seama ce se petrece — e un pas spre smulgerea filmului de sub tirania literaturii și orientarea mai decisă spre esența sa de artă a imaginii și mișcării. Procedeul nu e agreat de public deocamdată și aici stă cauza faptului că — așa cum spuneam la început — *Vînătoarea de vulpi* e un succes de critică, dar nu și unul de public. Spectatorul s-a obișnuit să fie comod, să stea în fotoliu și să i se spună *prin cuvinte* — mijlocul de comunicare cel mai la îndemînă — despre ce este vorba... în propoziție. Sigur că e mai greu să citești imaginile, și publicul va fi încă multă vreme rezistent și — parte din el — chiar opac la limbajul imaginilor, ceea ce va face ca cinematograful să-și păstreze încă suportul literar. Dar cît de limpede comunică Daneliuc cu spectatorul (avizat) ; narațiunea lui nu mai are la bază cuvîntul, ci imaginea, iar cursivitatea romanului e înlocuită

Scanned with OKEN Scanner

cu un alt gen de cursivitate care răspunde nevoii cineastului de a povesti alert și convingător, logicii lui care decurge din logica specială a înlănțuirii imaginilor. Propoziționea alcătuită din imagini nu-i același lucru cu propoziționea alcătuită din cuvinte și Daneliuc tinde tot mai decis spre cea dintîi. De aceea în filmul lui cuvintele devin elemente secundare. Mai mult ca în oricare din lucrările sale, această tendință e aici marcată cu o consecvență egală cu o credință estetică.

Iată de ce nu trebuie să se aștepte nimeni să re-citească pe ecran romanul lui Dinu Săraru, pentru că într-un anumit sens filmul distruge romanul pentru a comunica ceea ce înseamnă spiritul său. Scenariștii au reținut din paginile cărții stări și situații, chipuri și caractere care, vizualizate, vorbesc mai ales prin ele însele, nu atît susținute de cuvinte. O secvență ca, de pildă, cea în care Năiță și Pătru se ascund prin pătule și tufari cînd vin activiștii colectivizării sau încasatorii de cote, nu are nevoie de nici un cuvînt ; și regizorul chiar ocolește cuvintele în asemenea situații : oamenii vorbesc, dar cuvintele lor nu ajung la noi decît ca sunete care întregesc starea ; teama și îndoiala de pe figurile lor sînt comunicate convingător de imagine. Soția lui Năiță (excelent interpretată de Valeria Seciu) aproape că nu scoate un cuvînt în tot filmul, și totuși e o prezență vie și caracteristică. Se pot da numeroase asemenea exemple, ceea ce înseamnă că filmul lui Daneliuc e o victorie a imaginii asupra cuvîntului, un pas spre conștiința de sine a cinematografului. Iar ca lucrare în peisajul nostru cinematografic — o operă rezistentă, rostind mari adevăruri pe un ton în care tragicul și comicul se află într-o superbă comuniune.

Actori al căror nume trebuie numaidecît rostite : Gh. Cozorici, Mircea Diaconu, Costache Sava, Zaharia Volbea, Aristide Teică.

ETICA NOUĂ. CHIPUL OMULUI CONTEMPORAN. „Filmele artistice de lung metraj și serialele de televiziune vor aborda cu precădere teme de actualitate, evidențiind rolul conducător al partidului în construirea socialismului, figura omului nou, a comunistului, participarea maselor la înfăptuirea politicii partidului, la conducerea societății, procesul de educare a oamenilor muncii în spiritul eticii și

Scanned with OKEN Scanner

echității socialiste" se spune într-un important document de partid. Ideea aceasta este o prelungire firească a alteia, exprimată concentrat de tovarășul Nicolae Ceaușescu în *Expunerea prezentată la Congresul educației politice și al culturii socialiste*: „Avem nevoie de o literatură și o artă care să redea cît mai colorat și cît mai divers din punct de vedere artistic realitatea contemporană, viața constructorilor socialismului, succesele și bucuriile lor, greutățile și lipsurile existente, mentalitățile înapoiate și viciile condamnabile ale unor oameni". Aceste direcționări sînt reluate și nuanțate apoi în documentele Congresului al XII-lea al P.C.R.

Dacă privim creația cinematografică din deceniul al optulea din perspectiva acestor idei, ea ni se relevează ca o zonă diversă în ansamblul creației artistice românești, o zonă în care se disting profilurile unor opere izbutite, dar și umbrele unor neîmpliniri sau rateuri. Ceea ce trebuie însă reținut, ca un fapt pozitiv, este o tendință fermă a cineaștilor din toate generațiile spre abordarea temelor de etică, spre descifrarea trăsăturilor morale ale omului contemporan. Vor rămîne, desigur, pentru multă vreme în repertoriul cinematografic filmele *Cursa* și *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc, *Filip cel bun* de Dan Pița, *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu, *Ilustrate cu flori de cîmp* de Andrei Blaier, *Mere roșii* de Al. Tatos, *Septembrie* de Timotei Ursu, poate și altele, chiar dacă nu toate au reușit să atingă o cotă valorică superioară. Este interesant de văzut însă cum se conturează în aceste pelicule *chipul omului contemporan*, cum se modelează conștiința lui în procesul complicat al vieții de azi, cum acționează principiile eticii și echității socialiste, cum se conturează conflictul societății cu elementele înapoiate, cu reziduurile vechii educații. Din producția anului 1975, de pildă, reține atenția îndeosebi filmul de debut al lui Mircea Daneliuc — *Cursa*, film asupra căruia critica de specialitate s-a oprit cu oarecare insistență, fără să-i fi reliefat însă toate calitățile.

El începe cu o satiră, poate nu chiar satiră, dar oricum cu o ironie la adresa reportajului tv. șablon, la adresa reporterului care are fabricat dinainte prototipul de om și încearcă să-i îngrămădească pe toți în el. Dar omul, cel adevărat, refuză să intre în formulă, în platoșa prototipului, a șablonului, refuză pentru că simte că e falsă; așa se face că

Scanned with OKEN Scanner

eroul filmului, nici mai mult nici mai puțin, scoate limba spre aparatul care-l filmează : i se rupe-n paișpe, vrea el să zică, de reportajul lor ; el are griji mai importante, pleacă într-o misie dificilă. În același colimator al ironiei lui Daneliuc se află apoi directorul uzinei și reprezentantul comitetului sindical. Lor le convine schema, ei sînt gata să se chircească pentru a încăpea în șablon ; directorul — ușor bombastic, vorbește, cu știutele cuvinte, despre importanța acelui utilaj, realizat de uzina pe care *el* o conduce, realizat la termenul stabilit — ba chiar cu *două zile* înainte de termen — îi prezintă apoi pe cei doi șoferi care vor pleca în cursă ca pe doi eroi, ca pe doi oameni extraordinari. (Fapt absolut inutil pentru că aceștia se vor prezenta singuri, în chip cu totul revelator, de-a lungul cursei). Urmează la cuvînt reprezentantul sindicatului care spune — și el — vorbe deja spuse, dar nu uită să-și acorde importanța necesară. Ce înseamnă toate acestea ? Înseamnă că Daneliuc are curajul și priceperea să mineze șabloanele devenite, dacă nu ridicole, cel puțin rizibile, să le demonteze și să le arunce la „piese vechi". Frumusețea este că o face cu inteligență, cu acea aleasă inteligență care îl ajută ca, minînd tarele, să afirme adevăruri pozitive ale realității noastre contemporane. El ne convinge — foarte simplu și foarte firesc — că avem a face în adevăr cu o realizare deosebită a unui colectiv de muncitori, că acest utilaj poate concura cu cele din străinătate ; iată așadar afirmată o idee la care ținem în chip deosebit.

În sfîrșit, aceasta ar fi problema primei secvențe a filmului. Ar fi trebuit remarcat, mai înainte, genericul inspirat, nervos, capabil să-l pună pe spectator în temă, să-i sugereze ritmul și tonul pe care le va avea filmul, să-i creeze dispoziția de a primi, de a merge „în cursă" cu eroii.

Despre ce vorbește *Cursa* ? O parte a criticii, dar mai ales publicitatea făcută filmului subliniază eroismul celor doi șoferi — protagoniștii povestirii — capacitatea lor de a se mobiliza, de a depune eforturi etc. pentru a transporta un utilaj greu de la uzina producătoare la o mină aflată la 600 km distanță. Ne îngăduim să observăm că nu aceasta este chestiunea principală a narațiunii cinematografice, că scenaristul Timotei Ursu și regizorul Mircea Daneliuc nu au vrut să filmeze doar *faptul de muncă* al celor doi oameni — fapt obișnuit, în afară poate de un moment mai dificil

Scanned with OKEN Scanner

(creat și acesta mai ales pentru a da tensiune filmului, pentru a rupe monotonia drumului și nu pentru a sublinia eroismul și spiritul de sacrificiu al personajelor) — ci au urmărit un *fapt de morală*, ceea ce înseamnă mult mai mult pentru o operă cinematografică ; pe cineaști i-au interesat ce prefaceri se produc în psihologie, în caracterele, în gîndurile și sentimentele eroilor de-a lungul acestei călătorii. Și miracolul pe care îl realizează filmul stă tocmai în aceea că ne invită la drum cu *niște oameni* și ne face să ajungem la capătul călătoriei cu *alții*, deși — cum spuneam și mai înainte — nu li s-a schimbat nici chipul, nici identitatea ; șoferul Savu — căci asupra lui se efectuează subtila analiză, el suportă metamorfoza cea mai spectaculoasă — pare la început un mătăhălos ursuz și dur, poate chiar un personaj grosier, pentru ca pe parcurs, secvență cu secvență, moment cu moment, întîmplare cu întîmplare, el să ne apară cu totul altul, să ni se dezvăluie ca un om sensibil, de o mare frumusețe morală, un om trist care-și închide și-și camuflează cu grijă tristețea unei vechi înfrîngeri. Exploziile lui își au rădăcina, cauza, în această durere nevindecată pe care nu o spune nimănui ; pe tînăra și fermecătoarea tovarășă de drum o privește la început cu neîncredere, ba chiar cu ironie mușcătoare, ca pe una care poate — ca și fosta lui soție — bate drumurile după aventuri. Pe pletoșii derbedei de la motel îi bate nu pentru că îi plac lui asemenea scene, ci pentru a se răzbuna astfel pe stricătorii de morală și de viață de pe urma cărora el însuși a suferit cumplit ; îi bate nu ca un bătăuș gata să se încaiere prin localuri, ci ca un om cinstit, insultat și călcat pe cinstea și pe dorința lui de liniște, de corectitudine, de frumusețe morală. În sfîrșit, pe logodnicul de profesie Cadariu îl face cu ou și cu oțet din aceleași motive. Personajul e astfel un căutător de puritate, de atitudine omenească, un împărțitor de dreptate în numele acestei purități și acestei atitudini de care el însuși e însetat pentru că alții l-au frustrat de ele, nedreptățindu-l și trădîndu-l.

Am spus atîtea și așa fel despre personajul lui Daneliuc, încît s-ar putea crede că avem a face cu un profesor de morală, cu un personaj didactic, uscat și șablonizat. Nici vorbă de așa ceva. Regizorul e atît de discret și atît de abil în ocolirea didacticismului, încît cea mai măruntă suspectare l-ar nedreptăți cumplit.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul *Cursa* e bun şi frumos nu numai prin povestea pe care o spune ; e bun şi frumos şi prin ceea ce ţine strict de meserie. Avînd un excelent operator — Florin Mihăilescu — şi un actor de excepţie — Mircea Albulescu, tînărul regizor a reuşit să facă un film împlinit din toate punctele de vedere. Imaginea nu e niciodată căutare fără suport, nu se expune niciodată în sine, nici chiar atunci cînd sîntem gata să credem aşa ceva (splendidele secvenţe cu mireasa care umblă printre snopii de in, clarinetistul care cîntă dezarticulat, un voal de mireasă agăţat undeva de o creangă, toate ar putea părea frumuseţi în sine, dar dacă le trecem prin memoria afectivă a lui Savu, ele se încarcă de sensuri, devin dureri înăbuşite, amintiri sîngerînde). Florin Mihăilescu filmează excelent atît peisajul, cît şi chipul personajelor prin care pătrunde în interiorul lor complicat.

Jocul lui Mircea Albulescu este fără cusur, personajul îi vine perfect, cred că a fost chiar scris pentru el. Constantin Diplan e un secundant cinstit, cu destul farmec şi cu o bună înţelegere a rolului şi locului său în poveste. O frumoasă nouă apariţie era în acest film Tora Vasilescu, capabilă de sinceritate, de firesc, sigură chiar şi în stîngăcii ; ea se afirma aici ca o autentică speranţă.

Muzica lui Lucian Meţianu, decorurile şi costumele lui D. Georgescu, montajul abil semnat de Dan Naum şi Yolanda Mântulescu, toate acestea concură la reuşita filmului lui Mircea Daneliuc, film care marca un debut de valoare, cred că cel mai bun, mai sigur, mai promiţător debut regizoral al deceniului opt.

Oameni interesaţi şi relaţii autentice întîlnim — cum spuneam — şi în filmul din 1976 al lui Dinu Cocea *Instanţa amînă pronunţarea* (3).

Impus mai întîi printr-o serie de patru filme cu haiduci, regizorul a făcut apoi un salt spectaculos spre filmul de actualitate (*Paraşutiştii*, 1973), menţinîndu-se în această zonă şi cu următoarea sa lucrare, cea la care ne referim acum.

În ambele filme de actualitate, cineastul se află preocupat de sondajul psihologic în universul omului comun, desprins din realitatea imediată. În *Paraşutiştii*, Cocea trata o temă simplă, aceea a infatuării şi orgoliului care îi cuprinde uneori şi pe oamenii cei mai capabili. Analiza se făcea, în acel film, asupra unui comandant de unitate militară şi re-

Scanned with OKEN Scanner

zolvarea avea un caracter didactic moralizator. Am avut surpriza să constatăm că, deşi superior ca gîndire cinematografică, mai dens şi mai inteligent construit, filmul *Instanţa amînă pronunţarea* urmează cam acelaşi drum. La originea conflictului stă tot infatuarea şi orgoliul unui... comandant (numai că, de data aceasta comandantul e un civil, director — iarăşi ! — al unei întreprinderi miniere), infatuare şi orgoliu aflate însă în doze mult mai mari şi combinate cu un „microb" mai periculos numit carierism. Directorul întreprinderii, om energic şi priceput, e preţuit de toată lumea, inclusiv de superiorii lui. Eşti tentat să spui : iată un om deosebit, dintre aceia care dinamizează colective întregi, dintre aceia care sparg limitele obişnuitului, plin de iniţiativă, dornic să realizeze lucruri mari. Şi într-o măsură directorul chiar este un astfel de om — mai bine-zis are capacitatea de a fi un astfel de om, de care societatea noastră are atîta nevoie —, dar scopul urmărit de el nu-i cel pe care îl bănuie toată lumea, ci unul foarte îngust, foarte subiectiv : inginerul nostru vrea să ajungă cu orice preţ în minister (de unde plecase cu prilejul redistribuirii cadrelor) ; şi ce cale mai sigură poate alege decît evidenţierea sa în producţie : întreprinderea lui merge excelent, planurile se depăşesc cu regularitate etc., etc. Dar se întîmplă un lucru neprevăzut care declanşează un întreg proces de dezvăluire a mijloacelor necinstite folosite de inginerul — director. Ne dăm seama că el folosea fără scrupule dictonul „Scopul scuză mijloacele", punînd în pericol chiar vieţi omeneşti. De aici înainte, Dinu Cocea urmăreşte cu minuţiozitate demontarea unui întreg eşafodaj de minciună şi perfidie, de relaţii bazate pe şantaj şi ameninţări etc. Pionul pe care mizează directorul este Varga, inginer mai vîrstnic şi caracter mai slab care, de teamă, acceptă să-i facă jocul, luînd asupra sa întreaga vină privind accidentul din mină.

Dezbaterea — căci filmul este un proces, o dezbatere — are de clarificat nu atît o întîmplare tragică, un accident în care un miner şi-a pierdut viaţa, cît o atitudine morală. Judecătorul Moga intuieşte că în spatele întîmplărilor — cam ciudate — se ascunde ceva nesănătos, ceea ce îl determină să amîne pronunţarea sentinţei — deşi ar fi putut s-o rostească — şi să înceapă o adevărată investigaţie pe cont propriu. Acţiunea lui se desfăşoară calm, cu răbdare, acumulînd argu-

Scanned with OKEN Scanner

ment după argument, făcînd asociații de fapte și vorbe, corelînd situații. Păstrînd proporțiile, am putea asemăna cercetarea judecătorului Moga-Caramitru cu cea a lui Spencer Tracy din *Procesul de la Nürnberg*. El nu se grăbește să condamne, caută — peste argumentele și dovezile martorilor — formarea unei convingeri personale. Judecătorul Moga este nu numai un model al justiției dintotdeauna, ci și omul model al societății noastre în care etica și echitatea sînt principii fundamentale ale existenței. A condamna după aparențe, după dovezi sumare e la îndemîna oricărui judecător-funcționar ; a-ți forma o convingere proprie, bazată pe o profundă cunoaștere a oamenilor implicați în proces, a caracterelor lor, a condiției lor morale, e o datorie a judecătorului-comunist chemat să apere numai adevărul. Moga e un asemenea judecător ; el nu se lasă intimidat nici de șantaj, nici de amenințări, nici de înscenări murdare ; el caută și descoperă adevărul.

Filmul scris de Mihai Opriș, G.I. Chiuzbaian și Dinu Cocea — nu întreține (ca orice film-anchetă) suspens-ul, nu cultivă enigma, nu-și trage substanțe, adică, din mijloacele de gen ; spectatorul știe încă de la jumătatea peliculei cine sînt vinovații și care este adevărul în cazul inginerului Varga. Atunci ce-i rămîne de văzut și de aflat ? ne-am putea întreba. Îi rămîne să urmărească drumul pasionant al judecătorului spre adevăr, spre divulgarea vinovaților. Procedeul ales de regizor e dificil și riscant, dar e foarte cinstit, nu-i îngăduie să trișeze, să-l ducă pe spectator cu vorba. E meritul regiei — fără îndoială — că filmul izbutește să mențină intact interesul spectatorului, dar — în cea mai mare măsură — e meritul interpretului, al excelentului actor Ion Caramitru care știe să dea profunzime fiecărui gest, fiecărei situații, fiecărei replici.

Finalul rămîne deschis. Nu ni se arată — și nici nu era nevoie — cum sînt condamnați cei vinovați. Faptul are o dublă semnificație : mai întîi că i se lasă spectatorului posibilitatea să-și facă un final propriu, ceea ce îl obligă nu numai să judece echilibrat faptele, dar să se și pronunțe într-o chestiune acută de morală ; în al doilea rînd, finalul deschis vrea să spună că, odată găsit adevărul, afirmarea lui răspicată se înțelege de la sine, într-o societate bazată pe principii morale sănătoase.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul are, între altele, și meritul simplității ; regizorul nu se complică, nu urmează modelele unor pelicule de gen excesiv alambicate, speculative, care-l țin pe spectator cu sufletul la gură pentru a afirma, în final, cine știe ce adevăr mărunt. El urmează drumul clarității în expunere, uneori cu teama, parcă, de a nu pierde firul, alteori cu o simplitate amenințată de simplism, în sfîrșit, în unele cazuri explicînd mai mult decît era necesar, alunecînd în verbiaj supărător (replici prea lungi, neclare, greu de urmărit). O surprinzătoare neîncredere în forța de comunicare a imaginii aliniază pelicula lui Cocea la majoritatea producțiilor din ultimul timp a caselor noastre de film, producție în care autorii de imagine sînt subordonați scenariștilor sau mai exact imaginea este subordonată cuvîntului, fapt paradoxal într-o artă a imaginii. Cu puțini ani în urmă, afirmam cu oarecare mîndrie că cei mai valoroși artiști din cinematografia noastră sînt autorii de imagine, operatorii, și ni se pare firesc să fie așa. Azi nu mai avem certitudinea că mai putem susține o asemenea idee ; cu puține excepții, operatorii au fost aduși la același numitor cu regizorii și scenariștii. *Instanța amînă pronunțarea* (operator : Oct. Basti) se alătură, din acest punct de vedere, producțiilor a căror imagine nu a depășit o anume mediocritate.

Filmul trebuie reținut însă pentru seriozitatea și actualitatea ideilor pe care le afirmă, pentru curajul și acuitatea dezbaterii morale pe care o propune, pentru fapta de a fi o lucrare cinematografică circumscrisă preocupărilor actuale de edificare a moralei omului nou.

Anul 1975 părea a fi și anul afirmării decise a tineretului, căci iată, după Mircea Daneliuc, se manifesta foarte promițător un alt regizor încă tînăr — Dan Pița. Filmul său *Filip cel bun* (3), punea cu maturitate în dezbatere o problemă acută a tineretului : alegerea drumului în viață. Chestiunea a mai reținut atenția, cu ani în urmă și altor cineaști preocupați de acest aspect esențial al vieții tineretului. Astfel, *Diminețile unui băiat cuminte* (regia Andrei Blaier) ne propunea un erou abia ieșit din adolescență și de pe băncile liceului, un tînăr care, după ce ratase examenul de admitere la facultate, se afla derutat în fața întrebării esențiale : ce drum să aleagă în viață ? Filip din filmul de acum se află exact în aceeași situație. El e doar ceva mai lucid decît Vive, mai stăpîn

Scanned with OKEN Scanner

pe sine, mai puțin agitat decît celălalt (Vive era, atunci, un ecou al tinerilor furioși englezi, despre care nu mai poate fi vorba în cazul lui Filip).

Crescut într-o familie mediocră, minată de greșeli ireparabile și de slăbiciuni, adolescentul Filip e pus în situația de a hotărî încotro trebuie să apuce. Familia îl îndemnă spre locuri călduțe, obținute prin protecții, locuri în care mișună o faună întristătoare de oameni rămași la periferia societății. Legăturile din trecut ale tatălui, slăbiciunile lui de altădată (tăcerea lui lașă nenorocise un om cinstit) sînt girul pentru slujba lui Filip. Descriind această lume, cineaștii adoptă o atitudine severă, necruțătoare, tonul de pamflet fiind evident. Biografiile sînt sumare dar trase cu linii nervoase, portretele individuale închegîndu-se repede și fiind decisive în conturarea unui mediu și a unei concepții despre viață pe care cineaștii o condamnă fără echivoc atît prin maniera în care o prezintă, cît și prin atitudinea eroului principal, incapabil să se adapteze acestei lumi și gata mereu să evadeze din ea. Filip are tăria să nu accepte asemenea compromisuri ; el are un fond cinstit, el judecă viața cu luciditate, el vrea să aleagă drumul adevărului, al demnității. Filmul lui Pița urmărește eroul în căutarea acestui drum.

Fără a fi didactic (pînă spre final), *Filip cel bun* pune și rezolvă o problemă de strictă actualitate, o problemă care-i interesează nu numai pe tineri, ci și pe cei de care depinde realizarea acestora ca oameni demni și utili societății. Dan Pița știe să urmărească resorturile interioare ale unei evoluții de caracter, știe să-l poarte pe erou spre întîlnirea cu propria sa personalitate. Etapele căutărilor lui Filip nu sînt spectaculoase ; el trece aproape cu blîndețe dintr-o slujbă în alta, dintr-un colț al vieții în altul, blînd dar mereu nemulțumit, mereu convins că el are altă misiune, că trebuie să facă ceva mult mai important. Îmbinînd căutările propriului său drum cu încercarea de a clarifica dubiile ce plutesc asupra trecutului tatălui său, tînărul nostru ajunge să cunoască și oameni adevărați, oameni pentru care munca și atitudinea cetățenească demnă sînt rațiunile firești ale vieții. Interpretat cu finețe de talentatul Mircea Diaconu, Filip parcurge cu convingere procesul de clarificare la capătul căruia se produce smulgerea sa de sub influența familiei, părăsirea unui mediu sufocant. El este, în fapt, un inadaptabil, dar inadaptabil la o

Scanned with OKEN Scanner

viață searbădă, călduță, fără ideal. Plecarea lui, în final, spre oțelăria unde e sigur că-și va descoperi vocația, este gestul unui optimist care sparge orizontul închis în care voiau să-l țină ai lui.

Spuneam că în filmul lui Pița sînt evidente eforturile evitării didacticismului. În două cazuri aceste eforturi n-au izbutit și finalul a devenit lecție. Pe un șantier de construcții Filip se întîlnește cu foști colegi de liceu. Unul dintre ei ajunsese zidar și, ca un bun profesor de etică, îl povățuiește pe eroul nostru asupra avantajelor muncii. Apoi are loc întîlnirea cu maistrul oțelar Ionescu (cel care suferise în trecut din cauza lașității tatălui lui Filip). Monologul acestuia ne-a amintit de *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Cu autoritatea interpretativă a actorului George Constantin sînt sintetizate toate ideile filmului într-o concluzie pe care spectatorul și-o formulase deja, astfel încît secvența, pe lîngă ținuta didactică mai are și dezavantajul suprapunerii peste convingeri gata făcute. Sînt două stîngăcii surprinzătoare, căci altfel restul filmului este bine stăpînit de regizor, care, descifrează cu acuitate aspecte veridice ale actualității. Firescul vieții cotidiene este suprins în termenii cei mai adecvați, fapt la care a contribuit decisiv și autorul imaginii, debutantul Florin Mihăilescu. Întîlnirea acestuia cu Dan Pița trebuie socotită ca foarte norocoasă și de bun augur. Multe din ideile filmului sînt perfect susținute prin imagine. Iată de pildă secvența de început : o curte interioară umbrită, cu multă gălăgie, cu multe ferestre și balcoane lungi (dacă ar fi fost și o sfoară cu rufe ne-am fi aflat în plin neorealism) ; curtea pare a nu avea nici o ieșire ; univers închis, aproape dubios ; un biciclist descrie o continuă mișcare în cerc sugerînd și el că ne aflăm între-o anume ermetizare a vieții. Apoi interioarele : aglomerate, dezordonate, sugerînd dezordinea morală din familia lui Filip.

Mircea Diaconu este un foarte bun actor de roluri psihologice ; el nu poate fi spectaculos, eroii lui — cei care i-a interpretat pînă cum — se mișcă pe coordonatele interioare. Așa e și Filip : evoluție calmă dar decisă, discreție și pondere ; om obișnuit, aproape banal, dar care te urmărește după ce te-ai despărțit de el.

În *Ilustrate cu flori de cîmp* (3) — scenariul și regia Andrei Blaier —, film cu fior tragic, sînt condamnate practici

Scanned with OKEN Scanner

periculoase care pun în primejdie viața unor oameni aflați, în momente de cumpănă. Filmul stigmatizează fără echivoc urîtul și lașitatea și apără onestitatea, puritatea morală a omului. Îmbinînd tragicul cu grotescul, Blaier obține efecte artistice meritorii.

Problemele complexe ale tinerei generații îi preocupă, se pare, cu prioritate pe regizori și scenariști. Tineri în raport cu morala, tineri în raport cu propria lor conștiință aflată în proces de formare sau de maturizare, tineri în impasuri etice pline de dramatism, tineri rătăciți temporar și implicați în conflicte cu societatea, tineri înnobilați de dragoste, tineri în conflict cu părinți închistați în tipare etice vechi, acestea sînt datele de bază ale unor filme ca *Decolarea* lui Timotei Ursu (1971), *O sută de lei* (1) de Mircea Săucan (1973), *Dragostea începe vineri* (5) de Virgil Calotescu (1973), *De bună voie și nesilit de nimeni* (5) de Maria Callas-Dinescu (1974), *Mere Roșii* (1) de Al. Tatos (1976), *Regăsire* de Ștefan Traian Roman (1977), *Mijlocaș la deschidere* de Dinu Tănase (1980), *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc (1980) și altele.

Radiografie asupra unor mentalități, asupra unor concepții despre viață, despre dragoste, despre raportul individului cu societatea — iată ce vrea să fie *Regăsire* (1), filmul lui Ștefan Traian Roman. Preluînd un caz real din dosarele justiției scenariștii Anca Arion, Gh. Robu și Dorel Dorian au realizat — nu cu prea mult talent și cunoaștere a specificului cinematografic, dar cu o limpede expunere a faptelor, — o anchetă psihosociologică destul de severă. Retrospectiva poveștii de dragoste a doi adolescenți — Silvia și Dinu — ocazionează dezvăluirea unor caractere, a unor concepții de viață ciudate, minate de meschinărie și minciună, de parvenitism și atitudini inumane. Doctorița Melania Dragnea, mama lui Dinu, este un fel de Lady Macbeth care țese toate firele răului, care-și împinge fiul (nu soțul, ca în povestea clasică) spre prăpastia egoismului, a individualismului și a parvenitismului social, învățîndu-l să calce fără milă peste propriile-i sentimente și peste destinele altora. Dinu este un monument de egoism și infatuare, rezultat firesc al „școlii" mamei sale — școală a lipsei de principii morale, a lipsei de omenie, școală a interesului

Scanned with OKEN Scanner

meschin, a caracterelor malformate, dereglate de puterea banului.

La celălalt pol se situează omenia, respectul față de sentimente și de adevărurile omului, convingerea că nu trăiești numai pentru tine, pentru carieră, pentru poziție socială și ascensiune, ci că omul are o menire nobilă în lume, că este frumos, că poate fi cinstit față de sine și față de semeni. Familia Silviei (tatăl, soțul) și ea însăși înțeleg astfel viața, dragostea, ținuta morală și chiar posibilitatea erorii. Nu e vorba, la acești oameni, de o superficială judecată egală cu „a înțelege și a ierta", ci de o analiză sănătoasă, omenească, a complexității vieții și a faptului că fiecare om este un univers în care mereu descoperi aspecte inedite.

În efortul lor de a parcurge distanța de la dosarul real la ficțiune, scenariștii au fost mereu ținuți pe loc de fapte, astfel încît fiorul ficțiunii nu se impune. Spectatorul e mereu solicitat de melodramă, de o anume ostentație a întîmplărilor și de o stare expozitivă a caracterelor și a coliziunilor dintre el. Tînăr încă, personalitate în formare, regizorul nu a putut evita sau atenua aceste hibe ale scenariului, ba chiar pe unele le-a subliniat. Spectatori moderni — cum ne pretindem — suspectăm adesea lacrima care încearcă să ne scape ; îi rămîne însă fiecăruia dreptul de a o reprima sau de a o lăsa să se prelingă pe obraz. *Regăsire* ne pune — mai ales spre final — în această situație.

Distribuția servește intențiile regizorului, mergînd însă cuminte, cu el, și în zonele minore ale filmului. Reținem în special prezența Margaretei Pogonat.

În același an, 1978, au ajuns pe ecrane alte două filme *pentru* tineri, *cu* tineri, făcute *de* tineri : *E-atît de-aproape fericirea de* Andrei Cătălin Băleanu (regia) și *Septembrie* de Timotei Ursu.

În general, eroii lor sînt oameni frumoși, aspirînd spre puritate, spre adevăr, spre tinerețea nu numai ca vîrstă, ci și ca stare de spirit. Unii ajung mai greu sau nu ajung de loc la aceste cote, „le realizează" numai, sînt conștienți de ele, le doresc, au datele necesare care le dau dreptul la aspirații, dar sînt fie rătăciți temporar (ca Vali Abrudan din *Semptembrie*), fie împiedicați de alții să-și urmeze drumul dorit (Cristina din *E-atît de-aproape fericirea*). Sînt și cîteva locuri comune ; comune, în general, cinematografiei

Scanned with OKEN Scanner

noastre și modului de a gîndi, de a concepe, de a construi un conflict, de a imagina o dramă ; căci — așa cum remarca unul dintre inteligenții și talentații noștri regizori tineri — adesea, creatorii scriu scenarii, piese de teatru, fac filme cu conflicte, cu drame pe care am dori să le avem, nu cu cele care sînt în realitate ; cunoașterea vieții în esența ei, voia, probabil, să spună regizorul respectiv, ne-ar feri de teme inventate, tratate superficial, de eroi care urmează încă scheme cunoscute și bătătorite etc. Datorită mai ales unui scenariu care repetă date și idei care au mai fost tratate, filmul *E-atît de-aproape fericirea* (4) avansează cîteva locuri comune pe care spectatorul le suportă greu. Conflictul de mentalitate dintre eroul principal — excesiv de harnicul student Paul — și părinții Cristinei care-l refuză ca ginere (conflict asemănător cu cel din *Regăsire*) e superficial. Superficialitatea vine însă nu din el însuși, ci din tratare, din graba cu care sînt prezentați termenii, socotiți ca *dați* și folosiți ca atare. Familia Cristinei, mai ales tatăl, e o schemă perfectă, bine știută de oricine. Tipul acesta de om există fără îndoială și el generează conflicte, dar, iarăși fără îndoială, el este mult mai complex și, desigur, mult mai subtil decît ni l-au prezentat cineaștii. Dacă-l așezăm lîngă o altă schemă numită Paul, conflictul nu poate ieși decît banal și șters, drama pe care au dorit-o creatorii nu are de unde căpăta substanță și, firesc, sună a gol. De ce e o schemă personajul Paul ? Mai întîi pentru că vrea să fie perfect, vrea să fie model în toate, pentru că nu greșește nimic (nu întîmplător lucrează cu rigla de calcul), pentru că e singurul care muncește pînă la epuizare ; el nu-și permite să doarmă niciodată (cel mult în zorii zilei, cu capul căzut pe planșetă). Dar nu e suficient că ni se arată, cu prea multă ostentație, această așa-zisă atitudine nouă față de muncă ; se și vorbește despre ea mereu. Tipul de om care e Paul nu putea veni la Politehnică decît din producție ; celorlalți li se permite să mai și glumească, să mai și danseze, să mai fie și refractari la unele obligații (vezi studentul interpretat de Horațiu Mălăele), dar lui Paul nimic nu-i este îngăduit din ceea ce ar afecta cît de cît seriozitatea (aș zice și ar fi, cred, mai exact — rigiditatea) lui. E aproape sigur că o fată frumoasă și iubitoare și destul de lirică (așa e Cristina) se va plictisi repede lîngă un astfel de om.

Scanned with OKEN Scanner

N-am fi drepți dacă nu am recunoaște că personajul lui Andrei C. Băleanu are și calități (care s-ar fi cuvenit însă mult dezvoltate) ; o cinste funciară, o atitudine întotdeauna deschisă și curajoasă și chiar acel fanatism al muncii (dacă ar fi fost tratat cu mai multă subtilitate și orientat mai precis) sînt date pentru un om frumos al zilelor noastre. Cînd toate însă sînt făcute cu cărbune acolo unde ar trebui peniță și tuș e firesc să ne apară alt portret decît cel la care ne-am fi așteptat.

Ceva mai delicat ni s-a părut filmul lui Timotei Ursu, *Septembrie* (5). Poezia pe care cineastul o schița, cu timiditatea tremurată a debutantului, în *Decolarea*, e aici mai sigură și mai consistentă. Deși schema îl amenință și pe Vali Abrudan (n-a reușit la facultate, a intrat într-un cerc de vicioși și escroci, e nevoit să mintă ca să se salveze, începe și povestea de dragoste cu cîteva minciuni dar, pus în dificultate de delicatețea dezarmantă și de sinceritatea fetei, începe să se schimbe, fondul său bun devine teren fertil pentru o altă „recoltă"... etc.), el nu alunecă definitiv spre ea, se menține, am zice, pe muchie de cuțit. Salvarea lui vine de la celălalt personaj, de la delicata și încîntător de pura Anișoara, ființă pentru care lumea e frumoasă și încărcată de bine și de generozitate. E un cuplu cuceritor, iscusit menținut în echilibru de către regizor. Faptul că în final el dispare, zdrobit într-un accident, e, pe de o parte, o concluzie cam didactică („Vedeți ce s-a întîmplat dacă Vali n-a fost om serios ?!"), dar e, cumva, și o aureolă de tristețe și de durere a unei povești de dragoste în fond și aproape neștiut (cel puțin din partea fetei) minată de minciună. Anda Onesa, interpreta rolului principal, e o apariție deosebit de agreabilă, un debut în care stîngăciile neprofesionistei sînt compensate de inocența și delicatețea chipului și gesturilor.

Și în 1980 am văzut două filme din această categorie : *Mijlocaș la deschidere* de Dinu Tănase și *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc.

Mijlocaș la deschidere (1), realizat pe un scenariu de Mihai Istrătescu, e un film cuminte, subțirel în idei, fapt divers, dar, e drept, parcă ceva mai curat, mai sincer decît altele. Critica de specialitate l-a calificat însă în termeni exagerați : „foarte bun", „excelent", „de excepție" ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

În realitate nu avem a face decît cu o peliculă onestă, dar apariţia ei într-un context de modestie ne face să devenim concesivi, să ne declarăm satisfăcuţi, chiar dacă, în realitate, tînjim după opera cinematografică românească în stare să ne reprezinte cu seriozitate. Aşadar, *Mijlocaş la deschidere* e doar un film cuminte căruia îi lipseşte sîmburele conflictual, înlocuit superficial cu întîmplări de tipul : antipatia maistrului şef de secţie faţă de un tînăr cu perspectivă ; plecarea iubitei acestuia cu un medic posesor de Renault 16 ; intrarea aceluiaşi tînăr într-o bandă de huligani, faptă ce se termină la spital + o nouă dragoste a cărei purtătoare este sora medicală ş.a.m.d., adică fapte de cotidian, care nu dezvăluie nici un sens mai adînc, care nu fac să vibreze în chip deosebit nici gîndirea, nici simţirea tînărului nostru erou sau a celor din jurul lui. E drept, regizorul Dinu Tănase izbuteşte să ocolească banalitatea absolută purtînd filmul spre o zonă de sinceritate şi prospeţime *relativă*. Zicem *relativă* pentru că, de fapt, majoritatea întîmplărilor filmului sînt locuri comune de care nu ne putem desprinde, gîndul nostru şi fapta noastră artistică nu le poate depăşi.

Sigur că faţă de un rateu... desăvîrşit ca *Singur printre prieteni*, ieşit pe ecrane cam în acelaşi timp, acest *Mijlocaş la deschidere* are un plus de acurateţe în povestire (da, cineaştii noştri povestesc ca nişte bunicuţe, spun propoziţii — unii nici măcar acestea corecte — despre banalităţi care nu mişcă pe nimeni). Critica a găsit chiar că titlul e o metaforă. N-am crede ; e pur şi simplu vorba de un mijlocaş la deschidere (post de mare importanţă în jocul de rugby) luat ca atare de pe stadion pentru a da un plus de atractivitate afişului. A căuta — şi chiar a descoperi — metafore la tot pasul e, din partea criticii, un gest de prea mare eleganţă şi generozitate. În film abundă „învăţăturile către tineri", pedagogia curentă, pe care tinerii înşişi o ştiu prea bine ca să n-o mai înveţe din filme. Mai regizor decît mulţi alţi lucrători din cinematografie, Dinu Tănase are nevoie de scenarii bune, curajoase, deschise, după care ar putea face filme excelente. Întrebarea este : cine i le oferă ?

Ceea ce trebuie preţuit, în cazul de faţă, la Dinu Tănase, este curajul de a fi lucrat cu interpreţi neprofesionişti în cîteva din rolurile importante ; aceştia dau peliculei oarecare propeţime, ingenuitate, inedit.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, dintre regizorii tineri, Mircea Daneliuc se prezintă, credem, cel mai constant, evoluția sa (de scenarist și regizor) avînd repere comune în toate lucrările realizate pînă acum. Amintindu-ne și unele declarații ale sale făcute revistei de specialitate, subliniem ca trăsătură specifică cineastului evitarea spectaculosului (poate cu unele excepții în *Ediție specială*) și înclinarea marcată spre *social*. „Mă interesează — declara el — un cinematograf mai social" în care să se afle în prim plan „relația individului cu mediul, cu societatea, cu el însuși, cu perechea". Și în *Cursa*, dar mai ales în *Proba de microfon* (3), acest interes este foarte evident. Filmul debutează — și continuă o bună bucată de timp — cu o anchetă socială efectuată de reporteri ai televiziunii (motiv asemănător cu cel din *Cursa* și, de ce nu ?, cu cel din *Ediție specială* în care reporterul tv. e înlocuit de un fotoreporter de cotidian). Adică exact ce declarase regizorul că îl interesează : „individul în relație cu mediul, cu societatea, cu el însuși, cu perechea". Individul este, aici, o tînără, un tip special de tînără, care ia viața în ușor, care calcă pe cărări rele, care are o părere aproximativă despre dragoste, cinste, muncă etc. În mediul eterogen din Gara de Nord, de la miliție, de pe litoral etc., tînăra își etalează superficialitatea, concepțiile sau mai exact lipsa de concepții despre viață. Se întîmplă însă — și asta este șansa pe care viața i-o oferă — ca operatorul tv. să se îndrăgostească de ea. Tot filmul este povestea simplă, compusă din numeroase scene de amănunt cotidian, a relației dintre acești doi tineri, poveste încheiată, ca de atîtea ori în viață, fără happy-end. O simplă neînțelegere, o vorbă nerostită la timp pot schimba destinul unei perechi. „Ca în viață" este credem expresia la care Mircea Daneliuc ține foarte mult. Și nu ne bazăm numai pe declarația lui după care cinematograful este o atitudine a sa față de ceea ce are de reprezentat, adică față de real ; ne bazăm mai ales pe felul cum e gîndit și structurat filmul, — o ingenioasă împletire între ficțiune și realitate ; avem a face cu un mod mai special de ciné-verité ; secvențele create și jucate de actori profesioniști sînt intersectate de altele realizate pe viu (în tren, în gară, pe stradă, la ușa unui apartament etc.), originalitatea și iscusința cineastului concretizîndu-se în felul

Scanned with OKEN Scanner

cum stările, ideile, însăşi curgerea acţiunii rezultă din acumulări aparent fără legătură între ele, sau fără importanţă în sine. Filmările directe au anume prospeţime, spontaneitate, lasă o impresie reconfortantă de adevărat. Spectatorul e parcă implicat, e chemat să ia parte, se simte adesea *de acolo*. Încercarea lui Mircea Daneliuc (pe care a rostit-o şi teoretic) de „dedramatizare a naraţiunii cinematografice" merită a fi continuată în filme ulterioare, căci aici, în *Proba de microfon*, pare a fi dat rezultate notabile, cel mai demn de interes fiind plusul de realism pe care filmul îl înregistrează. Procedeul structurării filmului din secvenţe „banale", din „nimicuri" (cum zice chiar cineastul), e îmbinat judicios cu cel al „prizei directe" care înlocuieşte post-sincronul şi care lasă o impresie inedită de „pe viu", „în direct", impresie tonifiantă, chiar dacă, unii spectatori, nefamiliarizaţi cu inovaţia, au o reacţie de respingere Adică spectatorul vrea să audă clar fiecare cuvînt, iar cineastul nu ţine la asta ; el vrea să-i iasă secvenţa cît mai naturală, să se înfiripe *starea* şi nu numaidecît să-i sune clar replica. Am remarcat acest procedeu în *Ediţie specială* încă înainte ca cineastul să-l teoretizeze şi sîntem bucuroşi că am descifrat un procedeu original la un regizor tînăr şi inventiv. Mircea Daneliuc socoteşte „priza directă" drept procedeu specific cinematografului, în timp ce post-sincronul (pe care îl înlocuieşte) străin acestei arte. *Proba de microfon* poate servi ca model pentru o demonstraţie privind originalitatea şi eficacitatea artistică a metodei „prizei directe".

Şi scriitura filmului este de un tip special, adecvată adică acestor procedee de realizare cinematografică. Filmînd adesea pe furiş, imaginile sînt diferite de cele elaborate îndelung şi minuţios. De aceea şi frazele trebuie să aibă o anumită cadenţă, o topică neelaborată, spontană, discontinuă, fragmentară. Scriindu-şi singur scenariul, Mircea Daneliuc a ţinut seama de toate aceste cerinţe, ceea ce face ca filmul său să fie foarte unitar, de la text la imagine fluxul fiind continuu şi firesc.

Foarte bine s-au comportat actorii, înţelegînd perfect sensul filmului şi structura lui şi conjugîndu-şi contribuţiile cu tonalitatea şi ritmul întregului. Tora Vasilescu în rolul eroinei principale (Ana) e remarcabilă prin subtilitate şi autenticitate. Gina Patrichi — Reportera — impresionează

Scanned with OKEN Scanner

prin tonul tăios în care efectuează anchetele, dar și prin sugestiile dramatice privind viața interioară a femeii singure care este eroina ei. Mircea Daneliuc, în rolul Operatorului, are un joc exact, foarte sec, foarte dinamic, direct și aspru. Deosebit de interesant și inedit e în acest film modul cum neprofesioniștii (unii chiar fără a ști că sînt filmați) se integrează ținutei generale a interpretării. Contribuția decisivă a operatorului Ion Marinescu se înțelege de la sine, fără simțul său plastic, fără ritmurile sale surprinzătoare, inovațiile lui Daneliuc nu s-ar fi impus atît de autoritar.

O adevărată atracție a exercitat asupra cineaștilor *tema familiei*, temă complexă, oferind variate unghiuri de abordare și posibilități de sondaje psihologice. Anul 1972 pare să fi fost anul filmelor despre familie. În *Drum în penumbră* Lucian Bratu urmărea tentativa dramatică a unei femei de a-și reface viața prin dragoste, la o vîrstă la care aproape că nu se mai poate spera. Filmul avea momente izbutite de dramă psihologică, bine realizate de actrița Margareta Pogonat, dar era împovărat de multe lungimi, secvențe inutile sau diluate etc. Mult mai modest a fost filmul lui Dinu Cocea — *Parașutiștii* (1973), dramoletă a unei familii aflată într-un moment de impas. La fel, doar cu o mai fină nuanțare a psihologiilor, era filmul *Pentru că se iubesc* (1973).

Andrei Cătălin Băleanu debuta în lung-metrajul artistic, în 1975, cu *Muntele ascuns* (3). Mai auzisem numele lui doar în legătură cu acel film colectiv, semidocumentar, *Apa ca un bivol negru*, realizat în timpul inundațiilor din 1970. Venind cu statut de debutant în lung-metrajul artistic, Andrei Cătălin Băleanu își etalează cu oarecare dezinvoltură calitățile de observator atent al peisajului uman, fără a ști însă să-și ascundă incapacitatea de a ordona „materia primă" — adunată prin observație ascuțită — într-un sistem, într-o structură dramaturgică. Filmul său e, ca urmare, o suită de secvențe cuceritoare prin prospețime, prin precizia detaliului, prin acuratețea plastică, prin sinceritatea descrierii peisajului natural și uman, dar îi lipsește calitatea de *întreg*, cursivitatea și finalitatea. Eroii sînt priviți static, surprinși într-un moment al existenței lor, fără a fi angrenați în curgerea unei acțiuni și a unui conflict propiu-zis. Este adevărat că și în cazul lor se remarcă

Scanned with OKEN Scanner

precizia observației, a detaliului psihologic, trăsăturile de caracter sînt surprinse cu pricepere doar din cîteva linii fine, ca în desenele în peniță, dar eroii, ca și ceea ce fac ei, ne sînt doar arătați, nu sînt puși într-o relație dramatică. Scenaristul Mihai Creangă și regizorul Andrei Cătălin Băleanu par a spune : „Iată niște oameni care lucrează pe un șantier !" „Iată cît dramatism (sau melodramatism) se află în relațiile dintre părinți și copii în familia unui șef de șantier !" E bine, dar e puțin. Cineaștii n-au reușit în *Muntele ascuns* decît să ne arate materialul pentru un film care ar urma să se facă de-acum înainte. Un material generos, dar numai atît ; nestructurat dramatic, el rămîne, din păcate, de competența documentariștilor.

Eroarea principală a *Muntelui ascuns* pornește de la scenariu. Mihai Creangă și-a propus prea mult ; intenția sa a fost, probabil, să realizeze o monografie a unui șantier, dar i-a lipsit forța necesară, puterea de a concentra și sistematiza. Enunțurile unor posibile conflicte sînt părăsite înainte de a se împlini și filmul apare ca o expoziție de schițe pentru o lucrare monumentală. Regizorul n-a avut cum evita această fărîmițare și atunci tot ce a putut face a fost doar să confere autenticitate și sinceritate fiecărui tablou în parte. L-au ajutat întru aceasta actorii — foarte bine aleși : George Constantin, mai ales, apoi Horațiu Mălăele (care era aici un debutant foarte original), Octavian Cotescu, C. Rauțchi ș. a. Autorul imaginii, N. Mărgineanu, ni s-a părut indecis. Deși știe a realiza o imagine curată, convingătoare, deși „prinde" prim-planuri sugestive, el se arată adesea înclinat spre gratuitate și calofilie.

Ceea ce rămîne valabil din filmul *Muntele ascuns* sînt cîteva schițe de portrete și ideea că șantierele sînt universuri complexe spre care merită să-și îndrepte atenția creatorii, și nu numai cei din cinematografie.

În același an, Mihai Constantinescu semna al doilea film al său, *Tată de duminică* (3), în care se arăta mai puțin decis și mai puțin inspirat decît se arătase la acel mult discutat și bine primit debut cu *Despre o anume fericire*. Regizorul își păstra preocuparea pentru temele acute ale actualității, insuficientă fiind — de data aceasta — doar temperatura la care dezbătea tema, o temă desprinsă parcă din „Codul eticii și echității socialiste". E un film care ar

Scanned with OKEN Scanner

fi trebuit să ne tulbure cît de cît, să determine meditații serioase asupra felului cum ne organizăm viața, cum ne respectăm noi înșine dreptul la fericire ; dreptul nostru și dreptul alor noștri. Zic ar fi trebuit pentru că, deși intenționează să facă aceasta, filmul nu reușește, rămînînd doar o povestioară cu destule momente frumoase și emoționante, cu altele drăguțe și deconectante, dar numai atît. În fond se consumă niște drame, în fond se petrec lucruri grave, dar tratamentul regizoral superficial diminuează totul, diluează și înfrumusețează inutil și mai ales inadecvat. Care sînt dramele enunțate de scenariu ? Multe și de acută rezonanță : este mai întîi drama bărbatului care-și părăsește familia trăind — în ciuda tuturor aparențelor — viață de însingurat ; este apoi drama femeii care nu a știut să-și păstreze soțul ; drama copilului care nu știe dacă, miercuri, *tată* se spunea tot *tată* ; și mai sînt și alte drame colaterale (tînăra care își irosește viața, incapabilă să-și găsească un soț, procurorul care își vede foarte rar soția-agronomă ș.a.). Există între toate acestea legături intime bine sudate în scenariu (Octav Pancu—Iași), dar regizorului i-a fost parcă teamă să descifreze atît aceste legături, cît și fiecare caz în parte ; sau nu a știut să cerceteze înlăuntrul personajelor sale, în grădinile lor interioare, devastate de furtună ; sau a vrut să ne cruțe sensibilitatea și obișnuințele și locurile comune ale simțirii noastre cotidiene ! Dar de ce ? Spectatorul știe foarte bine că un om aflat în situația personajului pe care îl interpretează Gina Patrichi suferă, cumplit, chiar dacă e capabil să ascundă. Ori tocmai asta nu ne arată filmul : cum suferă femeia fără să arate. Cum suferă copilul fără să arate, cum suferă tatăl și așa mai departe. Și mai trebuia — în loc să ne menajeze sensibilitatea și să ne ofere un final deschis care să ne satisfacă dulcele conformism — să ne ia de piept și să ne facă părtași la suferință. Și la meditație asupra felului cum știm sau cum nu știm să ne organizăm fericirea, a noastră și a celorlalți. Dar filmul rămîne călduț, conformist și vag didactic. Dacă are totuși un punct de rezistență, acesta e dat de actori. Amza Pellea e bun, e foarte bun chiar, dar pus în alte condiții, putea fi excelent ; Radu Beligan e sobru și elegant ; Gina Patrichi face tot ce poate cu o partitură ingrată ; copiii au figuri

Scanned with OKEN Scanner

adecvate dar nu știu nici să joace, nici să vorbească, de aceea aproape tot ce fac ei în acest film pare fals.

Mai inspirat s-a dovedit Mihai Constantinescu, un an mai tîrziu, în *Singurătatea florilor* (3), film delicat, punînd sub lupă nuanțe fine ale sentimentului însingurării și culpabilității. Criza lui de formă revine însă imediat, cu *Premiera* (4), film care transpune pe ecran o comedie de Aurel Baranga, *Travesti* — nu cea mai bună dintre comediile sale, dar oferind suficientă materie pentru un scenariu. *Premiera* e încă o dovadă că piesele de teatru se lasă greu ecranizate — poate pentru că se și scriu mai greu decît orice alt produs literar. Structura ei scenică se topește greu în retortele scenariului de film. E la mijloc, firește, și harul scenaristului, har pe care Aurel Baranga nu-l avea decît pentru scenă și asta se vede în film ; nu în faptul că se filmează doar în interioare, ci în decuparea scenelor și a tablourilor, în gruparea personajelor aproape în permanență pe temeiul dialogului, în verva verbală a eroinei principale și a celor din jurul ei ; nu se întîmplă nimic în acest film fără a fi scăldat în cuvinte, în fraze, în discursuri. *Premiera* devine astfel un film care trebuie ascultat nu văzut, căci cuvîntul nu mai lasă loc imaginii, adică mijlocului principal de exprimare a artei cinematografice. Mișcarea — și ea element eminamente cinematografic, cuprins chiar în denumirea acestei arte — e supusă, de asemenea, cuvîntului ; pelicula regizorului Mihai Constantinescu devine astfel un produs ciudat, puțin obișnuit, în care specificitatea filmică face compromisuri în favoarea Thaliei.

Să-i recunoaștem însă lui Baranga volubilitatea, umorul, ascuțimea satirei, cunoașterea perfectă a vieții din teatre (acțiunea se desfășoară într-un teatru), harul cu care știe să contureze profiluri umane credibile și — ceea ce e foarte important — degajarea cu care tratează subiecte actuale serioase pe un ton de largă accesibilitate. Unii confundă viața teatrală cu teatrul în viață, alții folosesc travestiul (moral) nu numai pe scenă, ci și dincolo de ea ; unii nu-și văd decît micile lor interese, alții știu să se angajeze în viața socială pînă la uitarea de sine și la uitarea familiei. Autorul pledează pentru cinste, pentru puritate morală, pentru stimă reciprocă între oameni, satirizînd relele care împiedică implinirea acestor deziderate. Filmul pune în discu-

Scanned with OKEN Scanner

ție și problema fericirii : a fericirii personale, a vieții de familie, a fericirii colective, propunîndu-ne să medităm asupra raportului dintre ele. Pledoaria fusese însă mai convingătoare la teatru. Filmul rămîne un produs ambiguu, în căutarea genului.

Două dintre premierele anului 1980 — *Bună seara, Irina !* de Tudor Mărăscu și *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner — radiografiază, din unghiuri proprii și cu intensități diferite, crize conjugale. Viața de familie pare a fi devenit teritoriul cel mai frecventat al actualității.

Bună seara, Irina ! (1) e o mică dramă ce se petrece în familia unui tînăr marinar de cursă lungă, a unui ofițer capabil de fapte mari pe oceane dar, inevitabil, neglijîndu-și soția. Scenariul scris de Timotei Ursu e la limita simplității, ceea ce, spus cu alte cuvinte, ar însemna că mai puțin decît atît ar fi egal cu *nimic*. Valerian Sava, cu a sa cunoscută fină ironie, numește scenariul un desfășurător de locuri comune scris cu oarecare aplicație. Este foarte exact. Filmul însă e al regizorului care, dovedindu-se om cu har și — în ciuda condiției de debutant — cu bună stăpînire a artei cinematografice, cu o atent controlată „rupere" de ceea ce înseamnă, pentru el, experiență teatrală, și cu o modalitate de exprimare proprie, nepreluată de la alții, neprelucrată după modele, a acționat mult deasupra textului, reducîndu-l, de fapt, pe acesta la vorbele și întîmplările lui cu nimic deosebite și edificînd printre acestea o stare tensională, plină, densă, care justifică de fapt existența artistică a filmului. Starea aceasta se numește *așteptare*. *A aștepta* nu numaidecît și nu numai pe malul mării (sau pe vas, înainte de intrarea în port), ci *a aștepta* în tine însuți ; ceea ce înseamnă ceva mai mult, dacă nu chiar *altceva*. Tudor Mărăscu a dat așteptării conținut de stare dramatică ; din filmul lui înțelegem așteptarea nu doar sau nu numai ca încercare a tăriei, a rezistenței sentimentelor, ci ca supraposibilitate umană, nu doar ca încercare a răbdării, ci ca stare de sacrificiu și de eroism, nu doar ca speranță în puterea de a depăși limitele mai mult sau mai puțin obișnuite, ci ca expresia cea mai simplă a nefericirii. Și după ce ne spune aceste lucruri despre *așteptare*, cineastul nu face cum ar fi făcut alții, nu cade în banalitatea unui happy-end (la care chiar spectatorul rutinizat s-ar fi așteptat) ; el nu spune, adică, „Iată femeia

Scanned with OKEN Scanner

care a avut tăria să aştepte şi căreia i s-a împlinit dorinţa ! Să fim cu toţii fericiţi şi să ne vedem în filmul următor !" Nu, el spune (nu cu aceste vorbe, firește) : „Iată femeia care a învăţat să aştepte şi care, cînd ea însăşi crede că a ajuns la capătul puterii, abia descoperă că *trebuie să înceapă să aştepte !*" Şi : „Iată bărbatul care are puterea ca, atunci cînd e aproape sigur că a pierdut femeia iubită, să plece din nou, avînd totuşi speranţa că iubirea e încă posibilă, că *aşteptarea*, termită nemiloasă, nu-şi va devora niciodată propriu-i trup". Aceasta este cea mai frumoasă idee din filmul lui Mărăscu ; este, de fapt, tot filmul.

S-a spus că regizorul a avut noroc de doi actori excelenţi : Valeria Seciu şi Ştefan Iordache. E drept ; actorii sînt nu excelenţi, ci superbi, dar sînt aşa, aici, şi datorită regizorului care a ştiut ce să le ceară, cum să-i pună în relaţie, cum să umple spaţiile dintre ei cu materie vie care izvorăşte din fiinţa lor şi se mişcă odată cu ei, în ritmul şi în sensul în care se mişcă ei, pe coordonate interioare. Cum a reuşit Tudor Mărăscu să facă asta, nimeni nu va putea spune, pentru că aici e tocmai marele secret, inefabilitatea actului creator. S-ar putea ca o parte din acest secret să-l deţină şi cei doi operatori, Marian Iordache şi Dumitru Mihai Truică (debutanţi şi ei, ca şi regizorul). Criticul citat mai sus mai observa că, în acest film, în spatele scenelor ilustrative, descoperi întotdeauna o stare de spirit, iar în accidentele banale — un accent dramatic aparte ; am adăuga doar că de aici începe, de fapt, cinematograful şi că Tudor Mărăscu se află pe teritoriul acestei arte.

Filmul Adei Pistiner, *Stop cadru la masă* (1), e ceva mai simplu. Drama conjugală nu e purtată, ca mai sus, de vehicolul complicat numit *aşteptare*, ci de altul, nu mai puţin tentat de viteză, care s-ar putea numi *plictis*. Eroul, bărbat de 50 de ani, părăseşte căminul şi trăieşte, cu o tînără, un fel de aventură care cade repede într-o banalitate şi o rutină ce-l duce repede înapoi la punctul de plecare. Mica dramă a eroului, mica lui revoltă împotriva rutinei, a normalului placid, a inesteticului vieţii (n-am văzut niciodată o femeie mai banală, mai neajutorată, mai incoloră, inodoră şi insipidă ca această soţie interpretată de Dorina Lazăr) nu duce nicăieri — şi abia aici e drama ; eroul nu poate merge pînă la capăt în căutarea *altceva*-ului pe care îl do-

Scanned with OKEN Scanner

reşte ; e *tras* înapoi de rutină, de laşitate, de incapacitatea de a trăi riscul ; e *împins* înapoi de banalitatea în care se trezeşte alături de tînăra lui amantă. Atît e tot filmul ; o radiografie a cotidianului, a faptului obişnuit, a întîmplărilor mărunte din care se compune existenţa comună. Am aşteptat un plus de sensuri, de semnificaţii ; am dorit o mai vie tensiune. Dar n-au fost. Am rămas cu : o mică revoltă, o mică dramă, un mic film. Care totuşi ne lasă să sperăm, ne sugerează că avem în faţă o regizoare care ştie să se exprime prin imagine, dar care, deocamdată, nu a avut de exprimat decît *puţin*. Nu se poate să nu remarcăm prezenţa actorului Alexandr Kaliaghin : firesc, expresiv, economicos în mişcare şi gestică, trecînd totul printr-un sensibil filtru interior. Anda Călugăreanu e doar în nota necesară.

Tipic pentru capitolul „Chipul omului nou" este filmul *Oraşul văzut de sus* (1) al lui Lucian Bratu (1975), realizat pe un scenariu de Dumitru Solomon şi Marcel Păruş, care, ca şi lucrarea anterioară a regizorului (*Drum în penumbră*) este un film-portret. Dar nu portretul unui oraş cum ne-ar face titlul să credem, ci portretul unei femei, a unei cetăţence, a unei comuniste. Totul se înscrie în limitele unui reportaj de actualitate ce îşi propune să demonstreze capacitatea unei femei de a îndeplini sarcini pe care de obicei le îndeplinesc bărbaţii : eroina filmului este primar al unui oraş şi în această calitate are prilejul să se confrunte cu probleme dificile şi de toată ziua în rezolvarea cărora se defineşte caracterul ei de personaj specific timpului nostru, de om de azi între oamenii de azi. Spectatorul este cîştigat de sinceritatea şi fermitatea eroinei, de simplitatea şi afecţiunea cu care tratează lucruri pe care alţii le rezolvă, de obicei, birocratic.

Structura filmului este de reportaj cotidian ; o suită de situaţii şi momente, cîteva tipuri caracteristice (oameni cu pasiune pentru munca lor, dar şi carierişti, şi birocraţi, şi şarlatani ; oameni cu probleme „de rezolvat", dar şi alţii gata să le vină în ajutor) într-un cuvînt — o lume complexă, vie, divers colorată, în mijlocul căreia femeia-primar îşi defineşte personalitatea de om de acţiune, de om cinstit, de om dăruit unei cauze care e a mulţimii, a oraşului.

Demonstraţia cineaştilor a reuşit în mare parte, filmul are momente bune, în care răzbate sunetul curat al artei cine-

matografice : confruntarea, pe şantier, dintre primar (Margareta Pogonat) şi inginerul carierist (George Constantin), apoi cîteva secvenţe din biroul primăriţei în care se definesc oamenii din jurul ei (vicepreşedinţii, secretarii). Dar rămîne prea evidentă intenţia demonstraţiei şi oricît vor fi dorit cineaştii să definească personajele în acţiune, tocmai asta n-au reuşit. Filmul nu are propriu-zis o acţiune (a nu se confunda suita de momente şi situaţii în care apare femeia-primar cu ceea ce numim de obicei acţiunea filmului) concentrată în jurul unui conflict ; filmul nu are, de fapt, un conflict dramatic . care să se constituie în ax principal al unei acţiuni cinematografice. Privită din acest unghi, pelicula lui Lucian Bratu este statică şi plată. Fiorul artistic îi rămîne străin.

Am citit undeva că „deşi filmul *Drumuri în cumpănă* (4) se ocupă în principal de drama lăuntrică a unui om, nu se poate spune că este filmul unui personaj şi al problemelor sale familiale, ci filmul unei întregi colectivităţi, surprinsă într-unul din cele mai semnificative momente : efortul de perfecţionare a relaţiilor individ-colectivitate". Fraza are mai mult caracter de reclamă decît de analiză (dealtfel a şi apărut ca atare, pe coperta unei reviste şi nu în cronica de specialitate), căci ceea ce ea vrea să pună în relief ca pe o calitate a filmului e de fapt o defecţiune de structură dramatică a acestuia, cineaştii negăsind tocmai punctul fierbinte de contact între drama individuală a lui Octavian Borcea — care, neînţeles de copiii lui, nu-şi poate reface viaţa — şi „efortul de perfecţionare a relaţiilor individ-colectivitate", viaţa cooperativei, adică, a satului. În realitate, avem a face — în *Drumuri în cumpănă* — cu două idei mari, cu două subiecte de film care ar fi putut fi tratate separat. Cineaştii au încercat să le conjuge şi intenţia trebuie apreciată ; ei au vrut să înscrie cazul particular al lui Octavian Borcea într-un spaţiu psihosocial complex, care să-l facă viabil, autentic şi cît mai dramatic. N-au găsit însă căile de dezvoltare a acestei intenţii, aşa încît cele două idei nu se conjugă, rămîn disparate, curg paralel, poate pentru că şi una şi cealaltă sînt tratate prea sumar şi doar pe orizontală. Prima, drama lăuntrică a lui Octavian Borcea, este expozitivă, fără suficiente motivaţii psihologice. Bărbatul, văduv (pentru că i-a murit soţia şi nu pentru că i-a murit tatăl — cum reieşea din cronica unei distinse colege), vrea să se recăsătorească,

Scanned with OKEN Scanner

dar copiii lui — oameni în toată firea, la locul lor, plecați în lume cu rosturi bine stabilite, unii chiar cu însemnate posturi de răspundere, ceea ce îi recomandă ca pe niște cetățeni de ispravă — se opun acestei firești dorințe ; ei fac chiar un fel de complot tacit împotriva tatălui, dar fără nici o motivare, ci așa pur și simplu. Iar el, bărbatul atît de sigur pe sine, atît de autoritar, nu poate rezolva această chestiune, adică sufletește nu poate trece peste voința copiilor săi și suferă că aceștia nu-l înțeleg. Iar spectatorul suferă că nu-i poate înțelege pe copii. O explicație a comportării acestora am putea-o găsi în reproșurile bătrînei „mama Maria", care susține că aducerea unei femei străine în vatra lor ar însemna zdruncinarea rosturilor neamului. Dar dacă găsim firească o asemenea concepție la o bătrînă care duce pînă la manie conservatorismul ideii de familie ca ceva închis în legi și reguli străvechi, ne vine mai greu să înțelegem cum niște oameni ai timpurilor noi, ai unei educații moderne pot gîndi la fel. De aceea chestiunea ni se pare ușor împinsă prea departe, în vecinătatea falsului. Omul e ființă complicată, ni s-ar putea aminti, nu-i pătrundem ușor tainele, impulsuri ancestrale se află în el și rădăcini ale unei educații (sau ale lipsei de educație) seculare. De acord, dar filmul avea datoria să ne sugereze măcar așa ceva ; or, tinerii din familia Borcea sînt expediați cu celeritate într-o cutumă de care scenariștii aveau nevoie pentru a-i crea o stare dramatică părintelui neînțeles. Vizionînd filmul am simțit nevoia să-i cunoaștem pe ei pentru a-l descifra pe eroul principal, căci ei sînt — ar trebui să fie — adevărate repere ale stării dramatice propuse de cineaști. Faptul că nu-i cunoaștem, trebuie socotit mai mult ca o inabilitate regizorală decît scenaristică, deoarece în film nu-i întotdeauna nevoie ca un personaj să vorbească mult pentru ca spectatorul să-l descifreze ; e, adesea, suficient un gest, o privire, o atitudine pentru a înțelege un întreg univers uman. Regizorului Virgil Calotescu nu i-au stat însă la îndemînă asemenea mijloace concentrate și subtile ; experiența lui de documentarist îi folosește, evident, și în acest film, dar în alte direcții decît cea la care ne referim aici, adică în direcția subtilităților de caracterizare a personajelor, a stărilor dramatice, în direcția descoperirii și utilizării „concentratului psihologic" cu care operează orice film bun, cu atît mai mult unul ce se vrea și dramă individuală și

Scanned with OKEN Scanner

frescă a satului contemporan. Observația este valabilă mai ales pentru acea zonă a filmului în care se află copiii lui Borcea, căci dincolo de aceasta se impun cîteva bune portrete, concis și cu nerv schițate — chiar dacă pe coordonate déjà vu : primărița interpretată de Dorina Lazăr, președintele cooperativei, pe care Colea Răutu îl menține cu măestrie la o cotă ridicată a autenticității, și alte cîteva apariții fugare — Vasile Nițulescu, Ernest Maftei, Silviu Stănculescu. Falsă, realizată cu mijloace de operetă, e mulgătoarea Stela (Stela Popescu) ; mijloacele compoziției ei se văd de la distanță, astfel că efectul scontat se realizează doar în plan umoristic, ceea ce nu-i suficient. De asemenea țăranii interpretați de Nucu Păunescu, Const. Rauțchi și alții n-au vigoare caracterologică. Palide sînt și figurile celor doi activiști interpretați de Gh. Dinică (este pentru prima dată cînd acest actor ne nemulțumește) și Sergiu Nicolaescu. Și dacă așa-zisele „caractere" sînt neconcludente, cum ar putea fi concludente relațiile dintre ele, tensiunea dramatică pe care cineaștii doresc să o creeze ? ! Așa se face că cea de a doua direcție principală a filmului — surprinderea complexității vieții satului — nu are nici ea adîncimea și cuprinderea necesară, e și ea minimalizatoare, nu atît în ceea ce privește enunțul ideii, cît în tratarea ei — fapt ce ne face să îndreptăm reproșul principal tot spre regie. Datele problemei, de un real interes, ar fi putut susține o construcție dramatică mai amplă și mai complexă, mai grea de sensuri, dacă tratarea regizorală nu s-ar fi făcut prea „în mod obișnuit", prea... la prima mînă. Cu trei ani mai înainte, în 1975, aceiași grup de cineaști (scenariști și regizor) sondase cu mai multă vigoare realitatea satului contemporan în filmul *Ultima noapte a singurătății*, deși nici acolo nu ocoliseră prea decis un anume schematism.

Vivi Vasile Drăgan, autorul imaginii, a izbutit în cîteva încercări de surprindere a autenticității vieții rurale, mai ales în liniile ei generale, în tablourile mari.

Am lăsat intenționat la sfîrșit referirea la interpretarea rolului principal pentru că este lucrul cel mai bun din film, de fapt rațiunea de a fi a peliculei. Eminentul actor Mircea Albulescu îl înzestrează pe Octavian Borcea cu o remarcabilă autenticitate, omul lui fiind puternic și slab, ferm și șovăitor,

aspru și duios în aceeași măsură, adică un univers uman complex și cuceritor.

Unul dintre cei mai buni regizori ai noștri, Manole Marcus, se dovedește instabil și contradictoriu, făcînd uneori filme care se situează în fruntea ierarhiei valorice a repertorului nostru cinematografic, iar alteori semnînd pelicule modeste — și nu ne referim la cele din perioada de tinerețe. Nucleul rezistent al creației sale îl constituie *Canarul și vișcolul*, *Puterea și Adevărul*, *Actorul și sălbaticii*, lucrări în care ferma angajare politică, subiectele grave, soliditatea construcției dramatice își găsesc o expresie cinematografică serioasă, în care descifrăm un înalt grad de profesionalitate. Alături de acestea însă, în filmografia lui Manole Marcus stau o serie de pelicule mărunte (*Nu vreau să mă însor*), convenționale (*Străzile au amintiri*), sau neutre sub raport artistic (*Operațiunea Monstrul*, *Cianura și picătura de ploaie*). Dacă am vrea să găsim în acest context un loc pentru *Omul care ne trebuie* (4), realizat în 1979, nu ne-ar fi prea ușor, căci noua peliculă ne îndeamnă în mai multe direcții : vrea să fie și lucrare serioasă, de actualitate, aducînd în prim plan figuri de oameni de azi, angajîndu-se într-o problematică de larg interes cotidian, dar totodată vrea să fie și film ușor, de succes imediat (lungi secvențe despre fotbal, fotbaliști și antrenori, în care Jean Constantin, actor sigur la succes facil, interpretează o partitură de comedie rapidă, colorată și trecătoare ca o ploaie cu bulbuci, amintind — într-o notă de amicală vulgarizare — patima pentru fotbal a unui Titi Teașcă). Neputîndu-se apropia — cu toate sforțările — de nucleul principal al creației lui Marcus, actuala peliculă nu alunecă nici prea jos, la periferia acesteia, căci regizorul are acum siguranța gestului, îndemînarea de a umple fiecare cadru cu ceva demn de interes, care îl feresc de superficialitate, de gratuitate și de fals, astfel încît, chiar cînd ceea ce are de spus e *puțin*, impresia generală rămîne acceptabilă. După ce am scris această ultimă propoziție, ne dăm seama că, de fapt, ea cuprinde calificativul cel mai potrivit pentru *Omul care ne trebuie* : multe lucruri ne nemulțumesc, dar la sfîrșit o undă de satisfacție — e drept, doar o undă — compensează, într-o măsură, nemulțumirile.

Scanned with OKEN Scanner

De ce spune Manole Marcus atît de puțin în acest film ? Pentru că a avut un scenariu de atari dimensiuni. Ion Băieșu a fost, de data aceasta, mult prea expeditiv, a scris o povestioară grăbită despre o familie cu ceva probleme, care nu reclamă nici drama, nici gravitatea prea subliniată, nici comedia (decît pe alocuri și în maniera arătată mai sus). E drept că figurile schițate au identitate (artistică), mai ales eroul principal, muncitorul Vasile Mutu (interpretat de Ilarion Ciobanu) — chip aspru, înnobilat de omenie, un ins alături de care te simți în siguranță — și fiica acestuia, Geta (Catrinel Dumitrescu) — franchețe, independență, putere de renunțare, farmec fără exagerare, greșeli tinerești fără a atinge înălțimea dramei. Simplitatea vieții acestei familii îți provoacă oarecare satisfacție comodă, deși o întrebare se insinuează, totuși : e oare chiar atît de simplu ? ! Și întrebarea nu se referă numai la simplitatea subiectului, ci și la simplitatea tratării lui, adică la temperatura redusă a procesului creator, la mulțumirea de a elabora ceva pasabil, care n-are hibe mari, căruia nu i se poate reproșa decît că nu-i o operă însemnată. Într-adevăr, privind în ansamblu pelicula, nu putem spune nimic rău nici despre Al. David care semnează imaginea, nici despre George Grigoriu, autorul muzicii, nici despre Adriana Ionescu care a asigurat montajul, nici despre decorurile lui Mihai Ionescu ; cu atît mai puțin se poate spune că în cutare loc regizorul a greșit. Sau că actorii n-au corespuns (poate doar Mircea Stoian, interpretul tînărului „îndrăgostit", e sub nivel). Și totuși, filmul trece odată cu vizionarea, rămînînd înscris doar în filmografia regizorului.

Două filme din această perioadă pun o problemă etică majoră : relația individului cu patria : *Trecătoarele iubiri* (3) al Malvinei Urșianu (1974) și *Rătăcire* (4) al lui Al. Tatos (1978). Din păcate, cel de-al doilea e un film modest, deși e semnat de un regizor care, cu doi ani înainte, făcuse mari promisiuni (*Mere roșii*). El arată o precizie a descrierii mediului, a creării atmosferei și a circumscrierii organice a personajelor în mediu și în atmosferă, precizie care îl recomandă ca artist ce intuiește și „divulgă" substanța lucrurilor, a fenomenelor, a gîndurilor și sentimentelor și care creează raporturi firești între personaje nu pe baza unor linii de schemă inventată, ci pe baza acestei substanțialități a mediului, a

Scanned with OKEN Scanner

atmosferei ; acestea, la rîndul lor, cuprinzînd personajele, însuşindu-şi-le, se îmbogăţesc prin ele, îşi sporesc densitatea. Două argumente susţin aceste afirmaţii : secvenţa nunţii cu care debutează filmul, adevărat studiu asupra unui mediu social şi a unei mentalităţi, autentică (şi subtilă) radiografie asupra caracterelor şi relaţiilor. Drama eroinei principale aici îşi are rădăcina, în acest mediu şi în această mentalitate pe care Ion Băieşu (autorul scenariului) şi Al. Tatos ni le dezvăluie, discret, sub aparenţa unei nevinovate (şi cam folclorizante) nunţi. Al doilea argument ni-l oferă secvenţele din familia mirelui : uscăciune sufletească, mercantilism, mîndrie ridicolă, iarăşi izvor continuu pentru o dramă care, inevitabil, se şi declanşează. Minuţiozitatea descrierii, capacitatea de perforare a pojghiţei tari de aparenţe şi sondarea psihologiilor e în mare măsură şi meritul lui Florin Mihăilescu, autorul imaginii. De ce, atunci, e mai slab acest film decît *Mere roşii* (dacă privim filmografia regizorului) şi decît *Trecătoarele iubiri* (dacă-l privim în context tematic) ? Pentru că e, totuşi, mai sărac în caractere, pentru că drama eroinei e mică şi uşor rezolvabilă, pornită de la simple neînţelegeri în familie şi nu de la taina legăturii individului cu pămîntul natal ca în *Trecătoarele iubiri ;* filmul nu are amplitudine filozofică şi fior dramatic.

Trecătoarele iubiri e, aparent, un film complicat, dar de fapt foarte limpede, uşor de înţeles, toate firele lui dramatice concentrîndu-se în ideea indestructibilităţii legăturii dintre om şi pămîntul natal, dintre individ şi patrie.

Am zis că povestea e complicată în aparenţă pentru că personajul principal e privit în multiplele lui relaţii, cu pămîntul, cu boala lui incurabilă, cu amintirea unei iubiri neîmplinite etc. Întoarcerea lui în patrie nu-i întîmplătoare, nu-i o simplă vizită de revedere ; întoarcerea e un proces dramatic complicat, probabil o hotărîre în urma unei îndelungi meditaţii. Căci omul a trăit, înţelegem, în cei cinci ani de înstrăinare, drama dezrădăcinatului, a omului care simte mereu chemarea pămîntului natal. Hotărîrea de a rămîne în ţară o ia singur, din acea adîncă înţelegere a rostului său pe lume şi în urma lecţiei bătrînei bretone care-i spune că urmele înstrăinaţilor se pierd. Fără îndoială, la hotărîrea finală contribuie şi starea lui specială : eroul este minat de o boală incurabilă ; va muri peste puţin timp şi asta strînge

și mai puternic legătura sa cu pămîntul natal. Malvina Urșianu a înțeles perfect acest sentiment specific românesc și l-a exprimat în profunzimea lui, cu autentică emoție. Îl vedem pe Andrei căutîndu-și rădăcinile, locurile în care i-au fost îngropați părinții, întorcîndu-se să se așeze printre ai lui ca să-și împlinească datoria față de pămîntul din care a ieșit. Nici într-un fel acest sentiment profund omenesc și specific românesc nu umbrește gestul patriotic al eroului, hotărîrea lui de a se întoarce în țară. Cine crede așa ceva înseamnă că nu a înțeles esența lucrurilor și că socoate patriotismul o simplă vorbă care trebuie doar rostită frumos, la ocazii, cu vocea vibrînd de emoție.

Complexitatea eroului are însă și alte coordonate. O întreagă poveste de dragoste interferează această dramă a relației omului cu pămîntul. O poveste de dragoste spusă splendid de Malvina Urșianu. Plecarea din țară a eroului, în urmă cu cinci ani, a însemnat și părăsirea unei mari iubiri. Și el și Lena (fosta iubită) s-au căsătorit încercînd să repună ordine în viața sentimentală devastată de despărțire ; nici unul însă nu reușește. Amintirea iubirii neîmplinite le marchează dureros viața, îi împiedică să mai fie fericiți. De aceea, întîlnirea lor e mereu așteptată ca o necesară eliberare. Venirea lui în țară e într-o măsură motivată și de această nevoie de eliberare prin împlinirea iubirii. În filmul Malvinei Urșianu, dincolo de faptica obișnuită, de relațiile dintre personaje, se află substanța unei fine filozofii de nuanță populară, a unor concepții milenare despre viață și moarte, a unor credințe românești care dau filmului o mare gravitate.

Un alt regizor de valoare, Mircea Daneliuc, îmbogățește repertoriul românesc, la acest capitol al eticii omului contemporan, cu un film remarcabil : *Croaziera* (5), poate cel mai bun produs al anilor 1980—81.

Prima întrebare care ne-am pus-o în legătură cu acest film a fost dacă are sensuri simbolice, dacă poate fi interpretată înaintarea grupului de tineri excursioniști pe Dunăre, „prin forțe proprii", vîslind, ca o înaintare prin viață ? Citind doar pe deasupra textul filmului, am putea răspunde *nu* și am rămîne la concretul faptelor, la simplele întîmplări, mai mult sau mai puțin tinerești, ale acestei excursii. Cineastul ne invită însă atît de insistent să depășim o asemenea lectură,

Scanned with OKEN Scanner

încît trebuie să se simtă vinovat oricine se mulţumeşte cu ea. Înaintarea tinerilor excursionişti — „prin forţe proprii" — pe Dunăre, e, categoric, aluzivă ; ei schiţează, de fapt, traseul unei înaintări prin viaţă. Şi cineastul se simte dator să se întrebe şi să încerce a da un răspuns la propriile-i întrebări : „cum înaintează aceşti tineri ?", „cine sînt cei care îi îndrumă, fie şi temporar ?", „ce modele etice li se oferă ?" Daneliuc e aspru în dezvăluirea tarelor morale ale unor vîrstnici — ocazionali responsabili cu educaţia, în acuzarea şablonizării existenţei, a birocraţiei care poate invada sistemul educaţional. Filmul său este o expoziţie de caractere, majoritatea schiţate sumar, dar pregnant, şi grupate în jurul unui pilon central — Proca, responsabilul şi conducătorul excursiei, un adevărat monument al derizoriului moral. El e lider al celor vîrstnici şi se doreşte comandant al celor tineri (grupul din imediata lui apropiere se şi numeşte *comandament*). Vrea să arate că este autoritar, intransigent, aspru, dar şi cald uman, grijuliu, inventiv, preocupat exclusiv de reuşita excursiei, de foloasele ce trebuie să le ofere ea tinerilor respectivi. Zic *vrea să arate că este* pentru că în realitate e lipsit de principii morale, e interesat şi profitor, e temător şi depăşit, de fapt reprezentant „strălucit" al unei categorii de oameni care au trăit şi mai trăiesc bine din profesia de oportunişti, frîne periculoase în calea progresului cultural şi moral al societăţii. El se arată tare pe poziţie (deşi nu e, şi ştie că nu e) în virtutea faptului că „pe cînd tu, mă, studiai medicina, eu făceam teren. Ieşi afară !" ; el se arată tare pe poziţie şi speculează micile şotii nevinovate ale excursioniştilor (secvenţa cu omul muncii de la televizor) pe baza faptului că a fost cineva şi încă mai este (are doar pe mînă zeci de tineri pe care îi conduce, şi de educarea cărora se ocupă). El se simte încă „tovarăşul responsabil" şi de fapt şi este, deşi fiecare din datele lui morale pledează împotrivă-i. Şi el ştie asta şi se teme de asta şi de aceea e sever, e „principial", se vrea om al zilei şi îşi caută cu migală mijloacele de ocazie — de la atitudinile cald umane la severitatea celui care nu permite nimănui „să facă băşcălie de un om al muncii". Că el niciodată n-a făcut băşcălie (!) de un om al muncii. De fapt nimeni — în secvenţa cu pricina, cel puţin — nu făcuse aşa ceva. Dar în cîte feluri nu pot fi interpretate faptele oamenilor cînd oportunistul vrea cu orice

Scanned with OKEN Scanner

preț să le interpreteze, cînd el dorește cu orice preț să dea faptelor sensul care-i convine ! E suficient să facă ușoare aluzii politice și orice fapt capătă altă semnificație decît cea reală. Un asemenea om periculos și defăimător de oameni este Proca, personajul central al filmului lui Daneliuc, personaj configurativ al contextului nostru social, personaj pentru care a fost făcut, cred, filmul, personaj pe care pînă acum nu l-a surprins nimeni (cel puțin în cinematografie) atît de exact, în trăsături atît de pregnante și cu mijloace atît de subtile cum o face Mircea Daneliuc și actorul (excepțională descoperire !) Nicolae Albani. Interpretul lui Proca a sesizat și a reușit să comunice în chip foarte convingător „dramatismul golului" — cum a definit un critic starea personajului. Proca e omul „fost", care își dă seama că alunecă pe toboganul fără întoarcere, că timpul îl depășește într-un ritm amețitor, iar efortul lui de a se menține în picioare pe coperțile unui dosar sănătos (din care probabil au fost sustrase referințele privind morala și capacitatea efectivă de integrare utilă în social), efortul lui de a supraviețui e tragi-comic.

Alături de Proca stă un pierde-vară poltron și profitor, doctorul Velicu (interpretat de Paul Lavric), o sinteză dureros de exactă a intelectualului care-și trădează profesia de dragul unui trai ușor, de parazit social. Cineva care suportă insulte grave din partea unui om de nimic cum e Proca, apărîndu-se formal cu expresia „am o diplomă de medic" și rămîne în continuare lîngă cel dintîi pentru că îi e călduț, merită mai mult decît un — în fond amical — „Ieși afară, idiotule !"

Foarte sever e Daneliuc și cu generația sa. El știe că opoziția generației tinere față de cea vîrstnică — dacă există așa ceva — nu are valoare în sine, ci numai în măsura în care e capabilă să pună ceva mai bun în locul a ceea ce neagă. De aceea, privind cu simpatie unele extravaganțe firești, cineastul critică acerb și șablonizarea gîndirii, și oportunismul, și starea de lene intelectuală care își fac nu o dată loc în rîndul unor tineri ; o imensă ironie se degajă din secvența în care toată lumea joacă idiotul joc cu lingura într-o uriașă sală de bibliotecă, în care pereții sînt realmente capitonați cu cărți, dar nimeni nu manifestă nici un interes față de ele. Cît de usturătoare e critica lui Daneliuc, cît de

Scanned with OKEN Scanner

responsabil se simte artistul față de sănătatea morală a societății noastre, cît de revelatoare sînt radiografiile lui asupra caracterelor și a unui ansamblu educațional, e extrem de simplu de înțeles din *Croaziera* pentru oricine știe să descifreze sensurile interioare ale faptelor. Filmul e făcut simplu ; în aparență nu-i vorba decît de o tinerească și nevinovată excursie pe Dunăre, oferită drept recompensă tinerilor cîștigători ai unor concursuri (cel mai curat loc de muncă, cea mai bună recitatoare, cel mai bun croitor din Botoșani ș.a.). În realitate însă, filmul e — cum am încercat să demonstrăm — unul *de subtext* și maturitatea regizorului se descifrează din modalitatea în care „tratează" subtextul. În aceasta constă superioritatea *Croazierei* față de celelalte filme ale lui Daneliuc. Ironia cineastului este sănătoasă și eficientă, coborînd — s-a mai observat — din Caragiale și Mazilu, dar avînd ton propriu, fiind a lui Daneliuc și a zilei de azi. Ea atinge parametri excepționali cînd, în finalul filmului — pe un fond de eșuare generală a tuturor scopurilor excursiei și a dezvăluirii fără milă a lamentabilității caracterelor —, Proca citește (din off) jurnalul de bord din care reiese cît de minunată a fost croaziera și ce scopuri educative înalte au fost atinse. Regizorul a declarat undeva că a urmărit să facă un film despre formele subtile ale birocrației și birocratismului și mai ales despre „birocratizarea relațiilor umane". Trebuie să spunem fără rezerve că a reușit ceea ce și-a propus, într-un film de foarte bună condiție artistică, pe un scenariu doldora de sugestii (cu replici economicoase, situații simple, relații nesofisticate), cu o imagine avînd frumuseți poate uneori căutate, dar niciodată lipsite de sensuri și de trimiteri spre ideile adînci ale subtextului, cu un montaj nervos, surprinzător uneori prin deschideri de direcții neașteptate dar întotdeauna logice (Maria Neagu). La acestea se adaugă o distribuție excelent stăpînită și condusă regizoral (Tora Vasilescu, Maria Gligor, Mircea Daneliuc, Ioana Manolescu, Mihaela Juvara, Maria Munteanu, Florin Tănase ș.a.).

Croaziera este un film de actualitate matur, atingînd o cotă artistică înaltă, un film care completează fericit nu numai opera unui cineast, ci și contextul cinematografic românesc. Ceea ce nu se poate spune cu aceeași certitudine despre *Probleme personale*, film inspirat din cartea lui Grigore Zanc — *Cădere liberă*. Scriitorul și-a scenarizat singur romanul dar,

Scanned with OKEN Scanner

cum însuși declara într-un interviu, n-a făcut o transpunere, ci a preluat cîteva idei cu care a realizat „altceva" decît era romanul. Și cum cineaștii au făcut, la rîndul lor „altceva" decît voise scenaristul („*Eu vedeam* un film în timp ce scriam scenariul, iar în discuțiile ce au urmat cu realizatorii, cu producătorii, îmi dădeam seama că ei *vedeau* alt film. De aceea *Cădere liberă*, filmul, nu e o ecranizare, ci o variantă simplificată — să nu spun simplistă — a cîtorva idei din romanul cu același titlu"), ceea ce a rezultat e foarte departe de cartea de la care s-a plecat. Deosebirea esențială e că s-a trecut de la inefabilul unor procese interioare, al unor confruntări dramatice în planul conștiinței la un film de fapte concret-cotidiene. Să recunoaștem că de la *Cădere liberă* la *Probleme personale* e un „efort" de simplificare care nu poate scăpa nimănui. Și pentru că veni vorba de titlu, *problemele personale* ale eroului principal, conf. univ. Cremene, nu sînt, cum au apreciat unii comentatori, cele puse sub semnul ciudatei povești de dragoste dintre profesor și studenta sa, ci cele care îl angrenează pe erou în viața social-politică ; e o subtilitate a realizatorilor, o subtilitate prin care ei dau o anumită înălțime morală eroului („Ajut și eu la îndreptarea lucrurilor strîmbe și la bunul mers al celor drepte" zice Cremene, definindu-și de fapt misiunea de activist și dînd un sens semnificativ titlului filmului). Sigur că povestea lui de dragoste cu studenta Camelia Pop ne poate distrage atenția de la această subtilitate.

În esență filmul e o galerie de portrete dispuse în relație adversativă. Se urmărește, pe de o parte, divulgarea rutinei, a oportunismului, a angajamentismului, a egoismului și al altor isme ce își fac loc în munca unor activiști, a unor oameni cu răspundere, iar pe de altă parte, descrierea unor tipuri de oameni noi, deschis și sincer angrenați în conducerea și rezolvarea marilor probleme ale actualității politice și sociale. Ideea e lăudabilă și, pînă la un punct, filmul regizorului David Reu o urmărește și o impune cu claritate. Am zis „descrierea" unor tipuri pentru că eroii sînt expuși, nu *devin*, sînt *dați*, ne sînt *arătați*, nu se nasc din materialul dramatic al narațiunii filmice. Ei combat locurile comune ale celor rutinizați și depășiți, dar o fac tot cu locuri comune — firește de altă factură. Așa că toată *problema* filmului e : pe care om al vorbelor îl preferăm. Sigur că nu vom fi în

Scanned with OKEN Scanner

dubiu, pentru că nici într-un caz nu-i putem prefera pe lamentabilii carieriști, nici pe cei care se prefac a munci, în fond singurul lor „efort" fiind de a-i „supraveghea" și de a-i suspiciona pe cei care muncesc, de a-i aștepta pe aceștia să greșească. O destul de acidă radiografie a mediocrității convinge spectatorul de adevărul celeilalte categorii de oameni — reprezentată de primul secretar și de activistul Cremene. Intențiile politice ale filmului sînt clare. Capacitatea lui de a trece spre spectator prin filtrele emoției artistice este însă redusă. David Reu n-a reușit să lege diferitele secvențe într-o narațiune cinematografică adunată în jurul unui conflict. Singurul *fir continuu* al filmului — care însă e de al doilea plan în economia peliculei — îl constituie ciudata poveste de dragoste dintre Cremene și studenta Camelia. O anume stranietate (bună premiză dramatică) domină starea psihică și întreg comportamentul fetei (vom înțelege la sfîrșit că ea se afla sub imperiul unui puternic presentiment). Datorită acestei povești de dragoste, am crezut (minute în șir de la începutul filmului) că vom asista la o bună lucrare cinematografică structurată pe stări interioare, pe situații de subtilitate dramatică. Trecerea în celălalt registru — al realităților cu care se confruntă activistul Cremene — provoacă un șoc destul de violent spectatorului care se înscrisese deja pe pista analizei și a unor inefabilități psihologice de bună condiție literară. Cineaștii au dorit să conjuge aceste două registre, dar ele au rămas cu obstinație separate.

Actorii au slujit bine pelicula, în limitele semnalate mai sus. Se distinge Dorel Vișan în rolul primului secretar — dezinvolt, firesc, un tip de activist deschis, cuceritor prin sinceritate și inteligență — apoi Ioana Crăciunescu (Mara), într-o apariție scurtă, dar cu statut de personaj complex și Liliana Tudor (Camelia) — mai mult interesantă decît bună actriță, în orice caz frumoasă și ușor stranie, adică în tonul cerut eroinei. Traian Stănescu — corect doar, în rolul profesorului activist Cremene.

O foarte bună imagine realizează Anghel Deca, în cea mai mare parte din film. Valori plastice deosebite, frumuseți neostentative, ridică valoarea peliculei cu mult mai mult decît o face regia. Remarcabilă muzica semnată de Carmen Cârneci — partitura avînd o ținută modernă care-i vine bine filmului mai ales în secvențele poveștii de dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

Este evident în *Probleme personale* un efort spre *altceva*, spre depășirea rutinei ; reușita nu este decît parțială, dar efortul trebuie salutat și încurajat.

Au fost produse, desigur, în această perioadă și destule filme care nu au reușit să aprofundeze dezbaterea etică și să creeze personaje credibile, desprinse din actualitatea imediată. Superficialitatea sondajului în universul social și psihic al eroilor, șubrezenia structurii dramatice, falsitatea conflictului și lipsa de autenticitate a caracterelor sînt slăbiciuni ale unor producții cinematografice din 1975—76 ca *Operațiunea Monstrul* (3) de Manole Marcus și *Casa de la miezul nopții* (4) de Gh. Vitanidis, sau chiar mai recente, ca *Stele de iarnă* (4) de Cristiana Nicolae și *Fata Morgana* (4) de Elefterie Voiculescu. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît autorii lor sînt — cel puțin primii trei — regizori cu experiență și cu filme bune la activ.

FILMUL POLITIC. Capitolul actualității nu se încheie, firește, aici, deși a cuprins o mare parte din creația cinematografică a perioadei la care ne referim ; spre el vin fire și din alte direcții decît cele deja semnalate, ca de pildă dinspre categoria *filmului polițist*, dinspre *comedie*, dinspre *filmele pentru copii* și chiar dinspre *ecranizări*. Socotim însă mai important ca orice faptul că exercițiul îndelung și constant în zona actualității a dus inevitabil la afirmarea categoriei *filmului politic* reprezentat, e drept, cam timid sub raport numeric, de *Puterea și Adevărul*, *Actorul și sălbaticii*, *Buzduganul cu trei peceți* și *Ediție specială*, filme în care *politicul* este însăși substanța și tema și subiectul. *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici și Manole Marcus (1972), film compus din două părți distincte, dar unite prin datele istoriei și prin evoluția personajelor, este în același timp o dezbatere și o meditație ce ni se propune nouă celor de azi, care sîntem foarte aproape de evenimentele evocate și la care unii dintre noi au luat parte activă. În primul rînd prin aceasta filmul este *de actualitate*, este *politic*.

Între cele două părți ale operei, deși, cum am spus, legătura este indestructibilă, există deosebiri de ton, de procedee artistice și, în ultimă instanță, de intensitate a dezbaterii. În prima parte, mai expozitivă și cu mai multe locuri comune,

Scanned with OKEN Scanner

preocuparea cineaștilor s-a îndreptat spre crearea unui cadru social-politic, spre surprinderea exactă a epocii, cu specificul ei, cu patetismul luptei revoluționare. Sînt anii de luptă împotriva fascismului, apoi avîntul revoluționar de după eliberare pentru edificarea noii orînduiri, luptele dîrze cu reacțiunea, înfăptuirea marilor acte istorice (naționalizarea din iunie 1948), toate urmărite prin destinul colectiv al unui grup de comuniști dintr-un oraș oarecare al țării. Nu lipsește din tonul acestei părți a filmului o notă de romantism care colorează dinamismul și dîrzenia luptătorilor, un entuziasm colectiv caracteristic tuturor marilor înfăptuiri și care este, de fapt, un semn sigur al sănătății morale, al încrederii ferme în adevărul, în justețea luptei. Cu subtilitate artistică și cu maturitate politică, cineaștii pun în dezbatere o problemă-cheie a epocii la care se referă și anume problema conjugării *puterii* cu *adevărul*. Cum, pe ce căi, prin ce mijloace se poate ajunge la o perfectă sudură între acești doi termeni ? Și ce preț trebuie plătit pentru aceasta, ce jertfe se cer ? Pentru că noua societate nu se poate construi și nu poate exista decît prin consonanța desăvîrșită a *puterii* cu *adevărul*. Aceste lucruri, care astăzi ni se par atît de firești, au trecut prin focul unor cumplite drame, au pretins să se sufere pentru ele, au cerut sacrificii.

Pînă astăzi încă, filmul rămîne cea mai angajată și mai limpede operă de dezbatere politică, exemplu de curaj civic și artistic din partea celor doi principali realizatori : scriitorul Titus Popovici și regizorul Manole Marcus.

Critica a stăruit și revine adesea asupra acestui film de referință, găsindu-i încă subtilități conținute. Într-o atentă analiză, Ecaterina Oproiu sublinia că filmul caută răspunsuri la întrebări cardinale ca acestea : care sînt adevăratele pîrghii ale puterii ? ; care e punctul în care autoritatea se transformă în bun plac ? ; care e pragul peste care disciplina se transformă în servilism ? ; este suficientă buna credință ? ; se poate transforma buna credință în orbire ? ; a vedea adevărul nu înseamnă mai ales a avea curajul să-l vezi ? Teren (artistic, firește) de dezbatere lucidă și deschisă a unor asemenea idei, filmul este un fragment din *lupta puterii* pentru *cîștigarea adevărului*, o dovadă că adevărul are datoria să se confunde cu *puterea* și invers.

Scanned with OKEN Scanner

Același cuplu de cineaști realizează, doi ani mai tîrziu, în 1974, un alt film politic, pe alte coordonate, vizînd altă etapă, dar păstrînd acuitatea dezbaterii și febra artistică necesară operei autentice : *Actorul și sălbaticii* (4).

Prima idee bună a filmului a fost alegerea personajului principal, un personaj care, deși e *de ficțiune*, ne duce decis spre modelul *real* pe care îl urmează, în speță spre Constantin Tănase, marele actor și animator al teatrului de revistă. Viața lui, atitudinea lui civică și politică deschisă, fermă, pusă în slujba demnității și libertății omului, îndreptată împotriva violenței oarbe a fascismului, împotriva aservirii țării, înfruntarea directă dintre artist și legionari — iată datele pe care se clădește filmul, datele principale, pentru că, în fapt, este evocată întreaga atmosferă a epocii dinaintea războiului într-un cuprinzător și sugestiv tablou social-politic. Tensiunea dramatică, excelent întreținută, emană din febra pregătirii unui spectacol cu caracter antifascist și din eforturile și lipsa de scrupule cu care legionarii vor să-l împiedice. Punctul culminant al filmului, spectacolul oferit, totuși, de Caratase, e un moment nu numai de elevată ținută artistică, dar și un act de mare curaj civic, de atitudine politică responsabilă, manifestarea temerară a unei conștiințe pentru care demnitatea omului și demnitatea țării sînt mai presus de orice. Caratase e un model, poate chiar mai mult — un simbol a ceea ce înseamnă artist-cetățean, artist-om-politic. Paradoxul aparent al filmului este că atinge un grad de concentrare a ideilor politice care-l străbat în timp ce urmează un drum puțin obișnuit în asemenea ocazii — cel al teatrului de revistă — și în timp ce se folosește de biografia unui actor eminamente comic. Poate că nici un alt artist, în afară de Const. Tănase, n-ar fi putut oferi date pentru o asemenea osmoză și este meritul cineaștilor că au recurs la serviciile lui postume. Avem a face, așadar, cu un film de certă vocație politică, al cărui mesaj convinge și emoționează, film realizat, în cea mai mare parte cu mijloacele estradei și ale comediei. Meritul scenariului și al regiei stă în faptul că au reușit nu să asambleze, ci să armonizeze genuri diferite, în așa fel ca întregul să nu aibă stridențe, să apară rotund și cursiv, agreabil și răscolitor, frumos și percutant, ușor ca un dans de balerină și grav ca un rechizitoriu politic, deschis glumei de toată ziua și cupletului acuzator ce se plătește

Scanned with OKEN Scanner

cu viața, colorat cu mici aventuri amoroase și subliniat de tensiune dramatică, de suspens polițist etc. Toate acestea conviețuiesc în filmul lui Manole Marcus și regizorul le dirijează cu abilitate, cu eleganță, cu inspirație.

Meritele cuplului scenarist-regizor capătă accente cu totul deosebite datorită magistralei interpretări a lui Toma Caragiu (care-și oferea jumătate din nume pentru „botezarea" eroului său, cealaltă jumătate fiind luată de la Tănase). Pe o partitură generoasă, cuprinzînd momente de comedie (de ușor cabotinaj chiar), de satiră, de lirism, de confruntare dramatică între oameni și bestii, actorul se mișca degajat, sigur pe el, cuceritor și provocator, purtînd în el colosalul hohot de rîs pe care îl distribuia cu mare seriozitate, purtînd, de asemenea, o distinsă gravitate pe care o distribuia cu zîmbetul lui în infinite nuanțe.

Prin afirmarea limpede a mesajului, prin autenticitatea evocării epocii, prin unitatea dramatică a construcției, prin interpretarea excelentă, prin calitatea imaginii (Nicu Stan) *Actorul și sălbaticii* se impune drept cel mai bun film politic românesc, alături de *Puterea și Adevărul*, și ca cea mai bună producție a anului 1974.

Categoria filmului politic își revendică și o operă mai recentă — *Ediție specială* (1) de Mircea Daneliuc (1978).

Putem afirma acum cu certitudine că cinematografia românească are în Mircea Daneliuc un om de bază. Îl avea, de fapt, chiar după filmul său de debut, *Cursa* — unul dintre cele mai bune, mai autentice filme de actualitate. Un critic zicea că abia acum, după *Ediție specială* (1), film de confirmare, putem spune cu siguranță că Daneliuc este un regizor de excepție, prima lui operă putînd fi o întîmplare. Prudența criticului e doar o chestiune de rutină, adevărul fiind că lucrările remarcabile nu prea se nasc din întîmplare, nici în cinematografie și nici în alte arte. E, totuși, bine că i se recunosc regizorului — fie și după al doilea film — calitățile de excepție.

De la investigarea inspirată a realităților actuale, a conștiinței omului contemporan, a semenului nostru cel mai obișnuit (*Cursa*), Mircea Daneliuc face o întoarcere spectaculoasă spre trecut, încercînd parcă s-o ia de la început, pentru a găsi explicația faptelor contemporane, rădăcina lor

Scanned with OKEN Scanner

ascunsă undeva într-o epocă pe care generația mai tînără n-o cunoaște decît din cărți.

Acțiunea se desfășoară în anul tulbure 1939, într-un București animat și sfîșiat de contradicții interne, apăsat de presiunile și amenințările dinafară, speriat de perspectiva războiului. O lume agitată, disperată, derutată, populează filmul lui Daneliuc, o lume care încearcă efortul supraviețuirii bănuindu-și sfîrșitul, dar refuzînd să accepte ideea că acesta este foarte aproape. Politicienii recurg la măsuri extreme în apărarea regalității — o regalitate speriată și inoperantă ; înalta societate petrece, în aparență stăpînă pe ea, dar de fapt isterizată de nesiguranță ; forța publică își exercită cu duritate funcția represivă — sfîșiată și ea de contradicții și de înclinații politice diferite ; fascismul german se infiltrează, insolent și ambițios, încercînd să cîștige poziții cheie în viața societății românești ; legionarismul își caută și el un loc în arena politică ; oamenii simpli fac față extrem de greu mizeriei, lipsurilor și nesiguranței.

În acest context social-politic, surprins într-o mișcare amplă, dinamică, viu colorată, evoluează o conștiință. Reporterul de fapte senzaționale de la o gazetă obișnuită, ajuns prin natura meseriei în miezul acestei lumi, are șansa propriei sale descoperiri și a confruntării decisive cu sine însuși. Avînd alături de el — fără să știe — un comunist, sub a cărui influență reușește să interpreteze și să înțeleagă realitățile politice și sociale, M. Olaru, reporterul, evoluează firesc, fără ostentație, spre adevăr și spre o conștiință de sine care îl situează pe baricada luptei deschise împotriva nedreptății, a minciunii, a servilismului politic. De la gestul spontan al apărării unei comuniste maltratate, pe stradă, de agenții siguranței, la opoziția conștientă față de aceștia, ziaristul străbate drumul aspru al cunoașterii, drum pe care regizorul a știut să-l ferească de locuri comune, să-i rezerve necesara încărcătură de umanitate și de firesc.

Ediție specială e, peste toate cele spuse, un film de atmosferă. Epoca e surprinsă excelent. Chiar primele secvențe fixează cadrul în timp. Un tango, atunci la modă, cîntat la patefon, dă tonul specific epocii. Se intră în București pe poarta mahalalei, adică pe poarta mizeriei, groapa de gunoi fiind prima imagine care ne întîmpină ; înaintăm apoi pe străzi periferice, cu case insalubre și asistăm cum reporterul

Scanned with OKEN Scanner

de senzații își face meseria fotografiind o dramă a periferiei. Treptat intrăm în mijlocul orașului, cunoaștem animația străzilor străbătute de mașini tip 1939 și dintr-o dată ciocnirea dintre reporter — ca simplu om cinstit — și agenții siguranței care arestaseră o comunistă. Treptele urcă apoi spre clădiri impozante, cunoaștem „granguriі" politici, intrăm în clădiri somptuoase și chiar în palatul regal. Aceste trepte nu sînt parcurse din simplă curiozitate, ele au ca scop cunoașterea și dezvăluirea dedesubturilor, a convulsiilor acestei societăți, a „relelor de care moare", vorba poetului. Curiozitatea profesională și aviditatea cu care vrea să cunoască adevărul îl poartă pe eroul nostru spre miezul ascuns și complicat al vieții social-politice a Bucureștiului. Circulația lui neobosită prin medii diferite prilejuiește etalarea opoziției dintre lux și mizerie, dar mai ales a opoziției de idei, de credințe, de ideal politic. Ca în filmele mari — amintind poate de Fellini — regizorul realizează, de pildă, cîteva secvențe dintr-un garden-party al „lumii bune" bucureștene, secvențe nervoase, cadre bine compuse, ritmate și viu colorate, făcînd parte dintr-un întreg care se ghicește, dar asupra căruia regizorul n-are timp (acum) să se oprească. E o lume prinsă într-o nebună zbatere pentru putere. Opuse acestora, sînt secvențele de siguranță și luciditate în care comuniștii își pregătesc protestul ferm împotriva regalității și a aservirii țării.

Imaginea Bucureștiului este a unei lumi a contrastelor și frămîntărilor, surprinse și sugerate alert cu un ochi magic scrutător și cuprinzător, alergînd nervos de la o realitate la alta nu din superficialitate, ci din nerăbdarea și aviditatea de a cuprinde, de a surprinde cît mai mult, pentru ca imaginea de ansamb'u a acestei lumi să fie bogată și diversă. Conștiința investigatoare a regizorului este cuprinsă în conștiința eroului său principal, care face o adevărată cursă cu obstacole spre sine însuși, spre descoperirea propriei sale conștiințe.

Trebuie adus în prim plan și numele lui Florin Mihăilescu, autorul imaginii, cu care Mircea Daneliuc a colaborat fructuos, găsind în aplicația lui Mihăilescu pentru imaginea încărcată de înțelesuri, pentru cadrul „p'in", pentru culoarea frumoasă nu numai în sens pictural ci și în sensul rotunjirii și nuanțării ideii, găsind, deci, propria sa aplicație. Adăugăm, la foarte reușitele imagini ale petrecerii de noapte din parc,

Scanned with OKEN Scanner

finalul de mare efect, am zice chiar senzațional, în care unghiurile de filmare inedite, alerteţea montajului, ritmul în care se succed întîmplările spre un deznodămînt tragic, ne fac să credem că regizorul și autorul imaginii au harul rar al originalității, știu să caute și să găsească valențe noi aparatului de filmat, știu să creeze stări dramatice în exclusivitate prin mijloace cinematografice, prin imagine și mișcare, fără cuvînt. Cuvîntul dispare din aproape halucinanta scenă finală în care cei doi tineri — reporterul și întîmplătoarea lui prietenă — sînt surprinși de urmăritori. Avem impresia că și avionul care zboară deasupra lor participă la urmărirea înverșunată, chiar și urmăriții au această impresie, intrînd în panică, mai ales fata, care trăiește un moment de coșmar. În realitate, aviatorul încerca disperat să împiedice tragica întîmplare ; fapt pe care îl aflăm mai tîrziu, la apariția „ediției speciale" a ziarului „Știrea", în care e publicată mărturia pilotului. Un final atît de bun, de alert, de dramatic, și atît de cinematografic se întîlnește extrem de rar și avem bucuria să-l găsim într-un film românesc, în filmul unui regizor aflat de la începutul carierei sale pe cel mai bun drum al afirmării.

Spuneam mai sus că rolul cuvîntului în scena finală a fost redus la maximum. Nu întîmplător. Finalul încununa — ca în vechiul dicton — opera ; în tot filmul, regizorul a manifestat tendința de a trece cuvîntul în plan secundar. Ideea i-o fi venit din cauza modestiei dialogurilor sau pur și simplu a fost un gînd regizoral dinainte precizat ? Fapt este — și ne grăbim să-l consemnăm ca pozitiv — că în *Ediție specială* nu se înțeleg extrem de multe replici, actorii alunecă peste ele, operatorul alunecă peste ele, regizorul alunecă peste ele, lăsînd imaginea să vorbească. Cuvîntul are, în majoritatea cazurilor, un foarte curios, dar și foarte interesant rol fonic, contribuie, ca și culoarea, ca și muzica, la crearea atmosferei, la *expresia de ansamblu*, acesteia revenindu-i rolul fundamental în comunicare și nu cuvîntului. Actorii vorbesc mult, chiar foarte mult, dar regizorul le-a cerut — se vede clar asta — să nu întîrzie în replică, ci *în stare*, să nu-și facă griji cu pronunția, ci să urmărească emoția, tensiunea ideilor, acuitatea sentimentelor. Înțelegem doar ici-colo replici care ne pun în situație, ne țin la curent cu ceea ce se întîmplă, în rest nu simțim nevoia cuvîntului. (S-a văzut în filmele următoare cît de constant este regizorul în această convingere

Scanned with OKEN Scanner

estetică a sa). Marele actor care este Ștefan Iordache trăiește cu simplitate stări de profundă emoție și de mare tensiune. Adaptarea lui fără efort la cerințele ecranului (după ce pe scenă rostirea cuvîntului domină travaliul artistic) este exemplară. Ioana Crăciunescu îl secondează cu o candoare cuceritoare, iar Mircea Daneliuc — aflat și în postură de interpret — i se opune cu nerv și prestanță. Interpretări remarcabile mai au Mircea Albulescu, Paul Lavric și Zaharia Volbea (un excelent chestor de poliție).

În anii 1979—80 s-a accentuat orientarea cineaștilor către zona de mare generozitate tematică și de puternică rezonanță în actualitate a istoriei mișcării muncitorești ; este o inițiativă demnă de atenție, care poate aduce cinematografiei românești opere de valoare, capabile să întărească simțitor capitolul — încă modest — al filmului politic. O asemenea inițiativă a avut Casa de filme Trei, producătoarea filmelor *Speranța și Labirintul. Speranța* (3) este un film-biografie și, în aceeași măsură, un film tablou-de-epocă, aceste două caracteristici conjugîndu-se credibil sub bagheta regizorală a lui Șerban Creangă (coautor și al scenariului, alături de Mihai Creangă și Ion Pavelescu). Anii de început ai secolului nostru, cu contradicțiile flagrante dintre muncă și capital, dintre proletariatul în plină afirmare și clasele suprapuse, preocupate de profitul maxim, dintre ideile noi, ce-și făceau loc prin cercurile muncitorești, și cele perimate ale ideologiei burgheze, anii aceia ai îndrăzneților începuturi de organizare a muncitorimii, de înmugurire a conștiinței de clasă și de putere, sînt surprinși în filmul *Speranța* nu cu forța unei fresce sociale profunde și viu colorate, dar cu suficientă cotă de verosimilitate și putere de sugerare. Mediile muncitorești sînt descrise în pastă densă, dar parcă într-o prea mare monotonie coloristică, cenușiul existenței, cruzimea exploatării fiind singurele dimensiuni surprinse ale unei vaste categorii sociale care, fără îndoială, avea o existență mai complexă. Autorii s-au oprit însă doar la ceea ce îi interesa pentru demonstrație și de aici o impresie de didacticism și răceală a discursului filmic. În mod sigur ei au vrut să ofere o traducere cît mai fidelă și sugestivă în imagine a metaforei cu care eroul filmului numea zona în care s-au petrecut evenimentele descrise : „Iadul Prahovei". Mai izbutită ni s-a părut a fi încercarea de a decupa din acest tablou figura cea mai

Scanned with OKEN Scanner

reprezentativă, cea mai dinamică și dinamizatoare în același timp, chipul înflăcărat al luptătorului pentru dreptate socială, Ștefan Gheorghiu, pionier al mișcării muncitorești. Cucerit de ideile noi ale luptei pentru drepturi și libertăți democratice, eroul are o evoluție ascendentă, judicios marcată în film, de la revolta spontană, de la atitudinea patetică, aproape romantică, la cristalizarea unei conștiințe și a unei capacități organizatorice care se transmite treptat maselor al căror exponent devine. Se realizează astfel, cu mijloace de ficțiune, care reclamă însă și exactitatea faptului real (îmbinarea acestora reliefînd o abilitate a autorilor demnă de subliniat), un profil cuceritor al unui luptător de frunte al mișcării muncitorești, al revoluționarului care a avut o contribuție remarcabilă la organizarea cercurilor „România muncitoare", a primelor sindicate, a Uniunii Socialiste și la reorganizarea Partidului Social-Democrat din România.

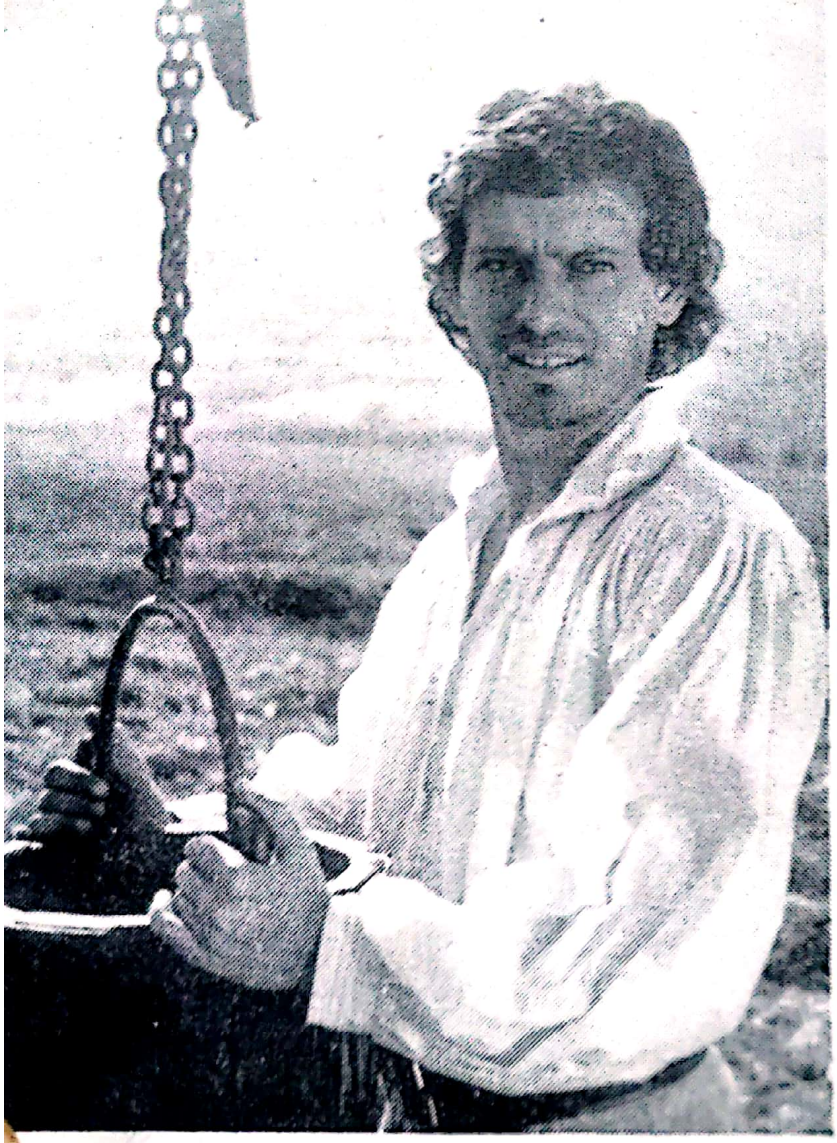
Filmul lui Șerban Creangă lasă să se observe anumite siguranțe în gestul regizoral, amintindu-ne că autorul a semnat anterior cîteva filme (*Căldura*, *Așteptarea*, *Proprietarii*) care se constituie într-o experiență de necontestat. Ține, desigur, de această experiență — cum am remarcat deja — abila integrare a profilului biografic al eroului într-un context de epocă bine structurat (cu rezervele semnalate), apoi unele secvențe de reală valoare filmică (minerii care i-au masa pe o uriașă movilă de cărbune, urmărirea eroului printr-o lunetă, secvență sugestivă, foarte bine lucrată, tensionată cu măsură), realizarea cîtorva caractere care au pregnanță în ciuda aparițiilor sumare (personajele interpretate de Val. Săndulescu, Valeria Seciu, Carmen Galin, Florin Zamfirescu). I se pot face însă lui Șerban Creangă și multe reproșuri pentru neajunsuri care țin desigur de ritmul cu mari întreruperi în care lucrează, cu alte cuvinte de ieșirea din mînă a regizorului. Sînt prea evident „făcute" secvențe precum cea în care muncitorii stau la masă (mămăligă cu oțet și ceapă), făcînd haz de necaz ; apoi cea în care îi surprinde focul : efectul obținut pe platou este lipsit de spectaculozitate și, în unele privințe, neautentic. Și iată o observație pe care o facem scenariștilor : viața eroului principal se derulează pe o singură coordonată, cea a luptei revoluționare. Un om însă e mult mai complex și pentru a fi credibil ca erou al unei opere de artă este nevoie să fie redat în toată complexitatea vieții lui

Scanned with OKEN Scanner

Ion Besoiu în filmul Atunci i-am condamnat pe toți la moarte.

În Trei zile și trei nopți — un rol de „coloratură" dramatică pentru Irina Petrescu...

Scanned with OKEN Scanner



Adrian Pintea în rolul lui Iancu Jianu : tînăr, frumos, dinamic.

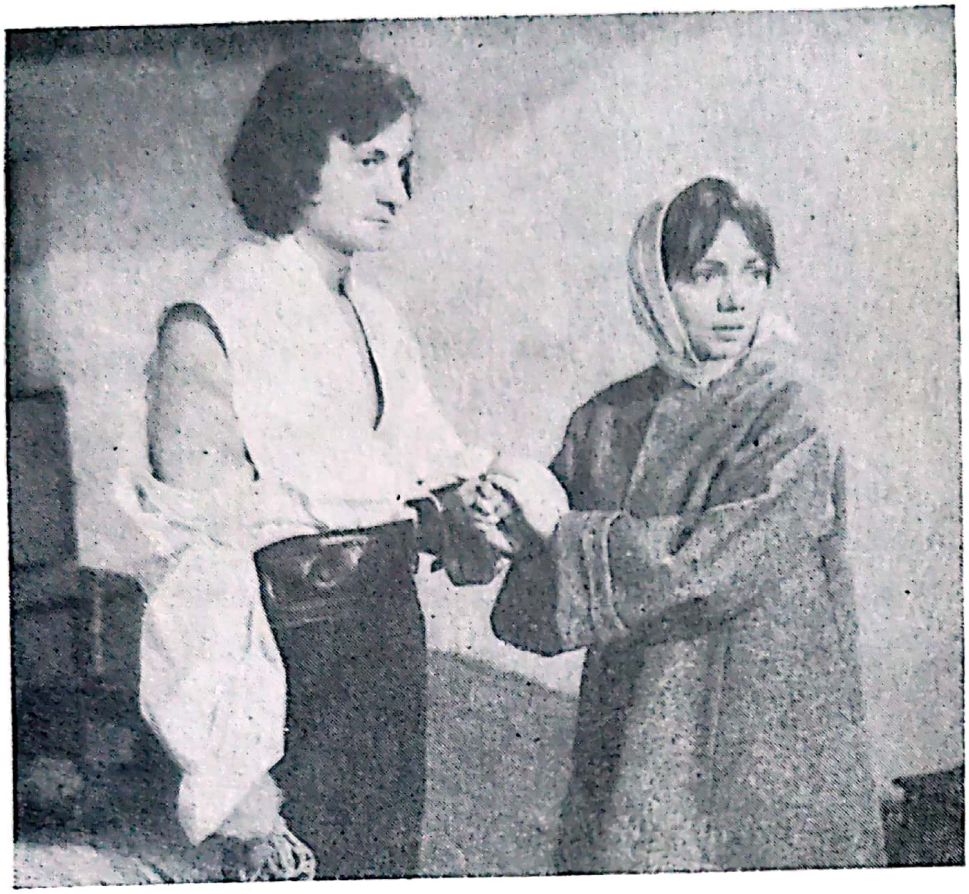
Doi actori cu inepuizabile resurse interioare : Victor Rebengiuc și Liviu Ciulei în Pădurea spînzuraților.

Scanned with OKEN Scanner

Un cuplu agreabil: Tamara Creţulescu şi Ion Caramitru în filmul Despre o anume fericire.

Silvia Popovici, actriţa prezentă în toate filmele Malvinei Urşianu. Aici — în Trecătoarele iubiri.

Scanned with OKEN Scanner

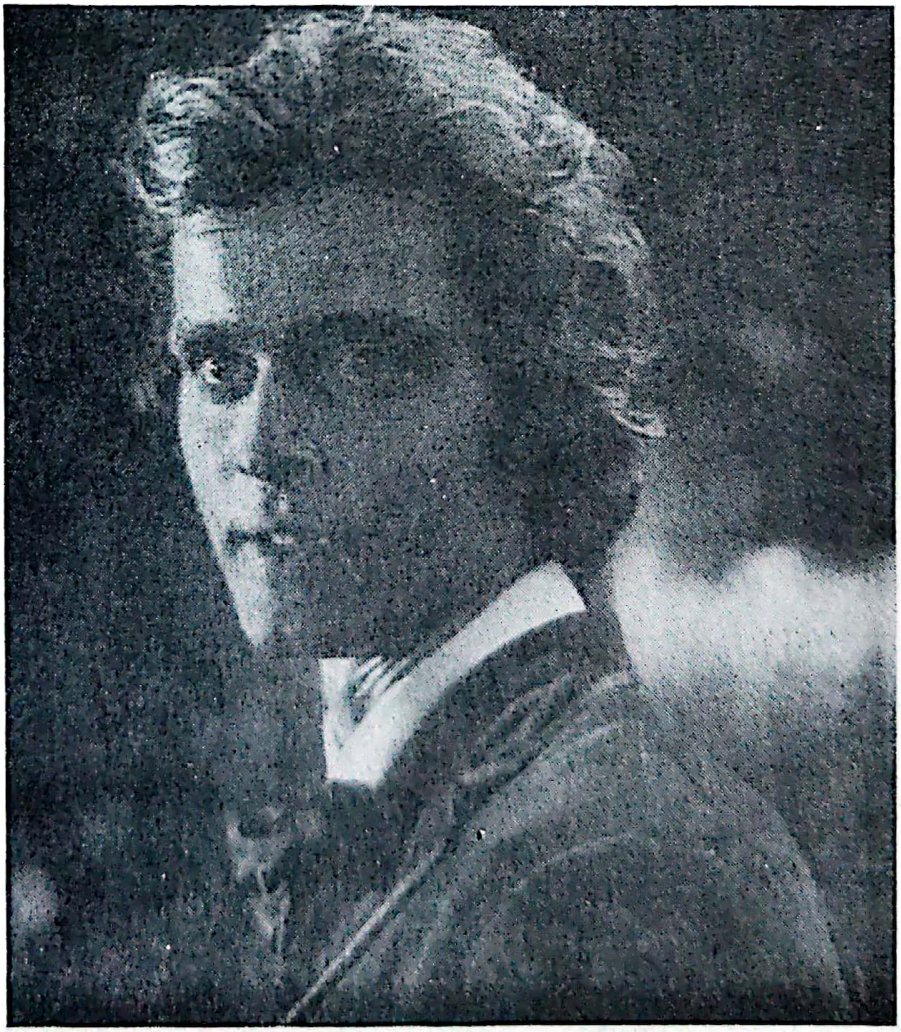


O puternică dramă cinematografică a realizat Alexa Visarion (Înainte de tăcere) după I. L. Caragiale. Secvență cu Ion Caramitru și Valeria Seciu.

Doi mari dispăruți: Toma Caragiu și Cornel Coman (în Trei scrisori secrete).

Scanned with OKEN Scanner

Un regal actoricesc: Leopoldina Bălănuță și Toma Caragiu în Tatăl risipitor de Adrian Petringenaru.



Vlad Rădescu sau farmecul tinereții (Ciprian Porumbescu).

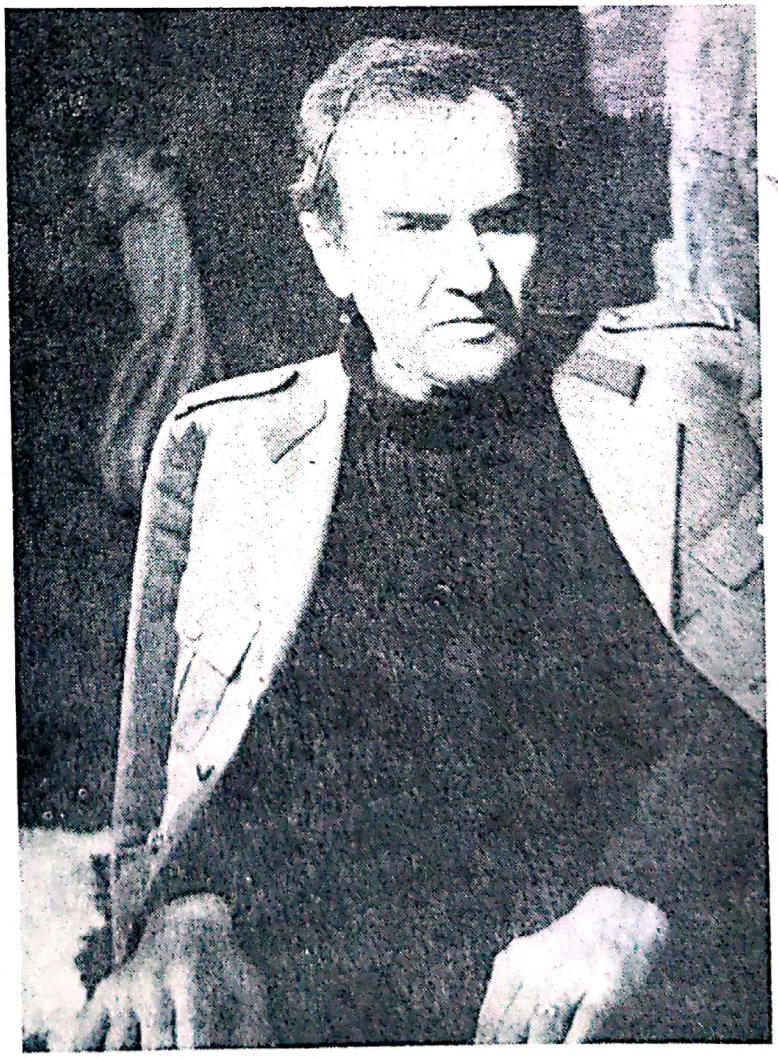
Scanned with OKEN Scanner

O radiografie a orgoliului : Instanța amînă pronunțarea. (George Motoi și Tanți Cocea)

Ciudatele întîmplări ale destinului : Violeta Andrei și Gheorghe Cozorici în **Clipa.**

Scanned with OKEN Scanner

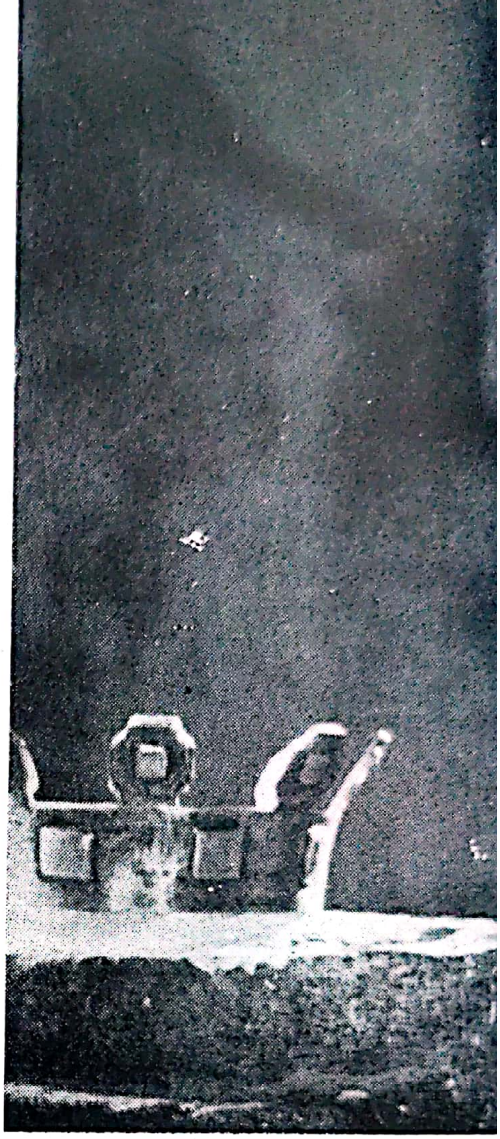
Un film de epocă — La răscrucea marilor furtuni — e prilej pentru un interesant exercițiu de stil (operator Valentin Ducaru).



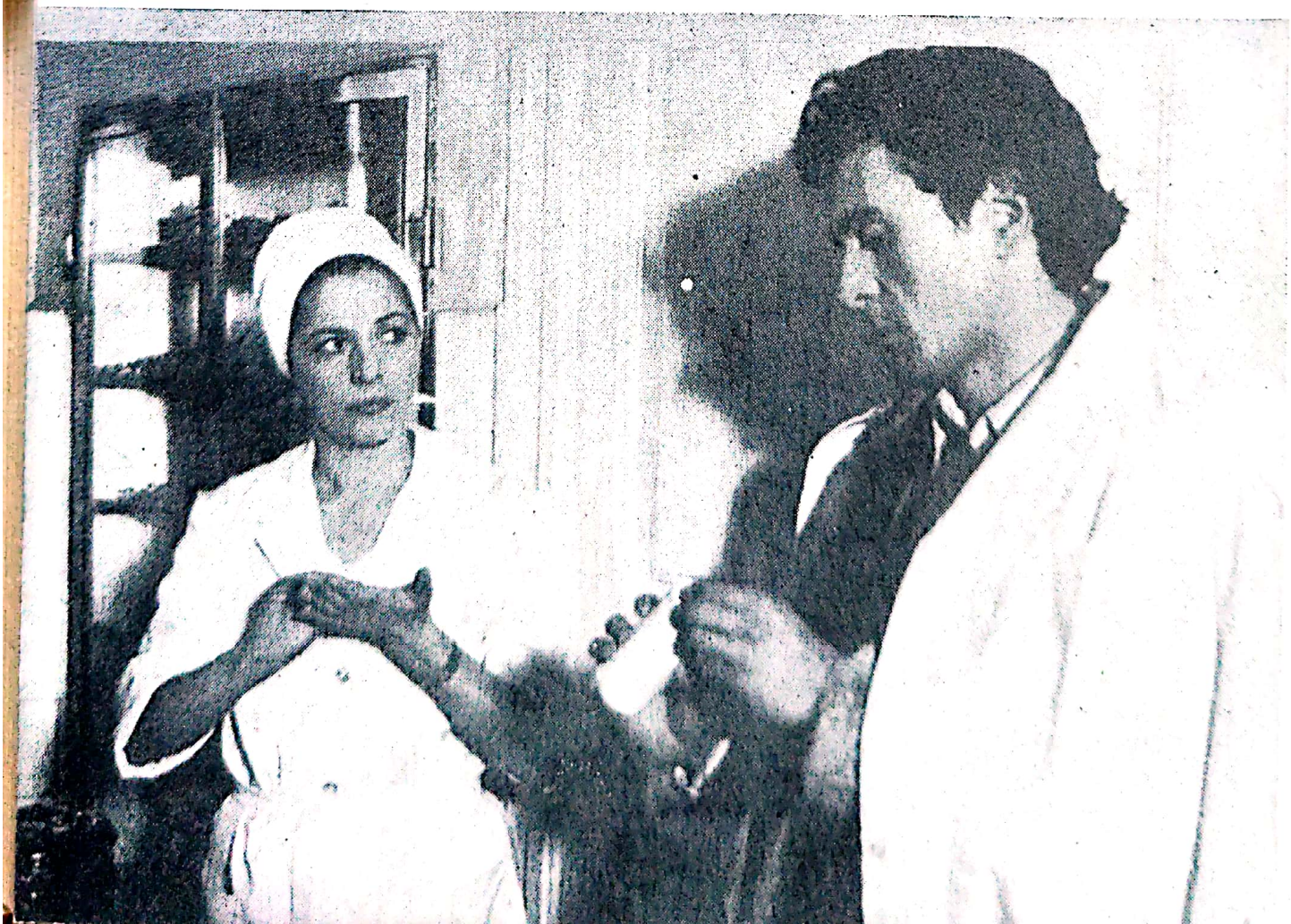
Filmul unui fapt real, Ultima frontieră a morții rezistă prin cîteva interpretări actoricești între care și a lui Emanoil Petruț.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Lăpuşneanu în interpretarea lui George Motoi — o realizare de talie europeană (Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu).



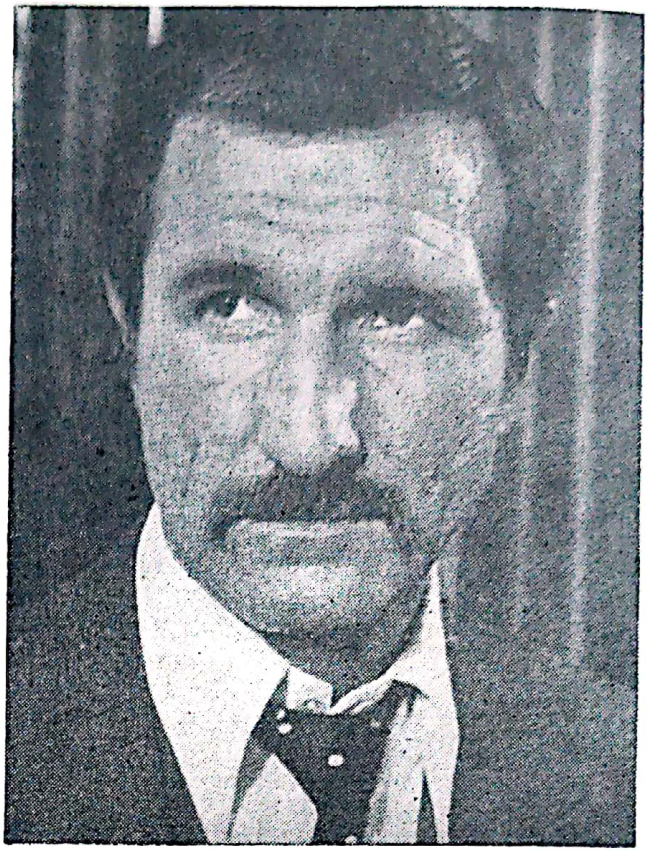
Cadru din **Avaria**, cu Margareta Pogonat şi Dan Condurache.



Scanned with OKEN Scanner

O confruntare pe viață și pe moarte între cei doi „Huber" din filmul lui Veroiu **Dincolo de pod** (Mircea Albulescu și Andrei Finți).

Scanned with OKEN Scanner



Actori... pentru toate anotimpurile : Gheorghe Dinică (Trei zile și trei nopți), Ștefan Iordache (Ediție specială) și Margareta Pogonat (Drum în penumbră).

Un cadru frumos dintr-un film modest : Marele singuratic (cu George Motoi și Florența Manea).

Scanned with OKEN Scanner

O pasăre rară : comedia. Cadre din Tufă de Veneţia (cu Dem. Rădulescu şi Ileana Stana Ionescu).

Scanned with OKEN Scanner

Expresul de Buftea (cu Coca Andronescu și Nae Roman).

O actriță „cu stil", dar prea puțin folosită în film: Dorina Lazăr (**Ultima noapte a singurătății**).

Scanned with OKEN Scanner

George Şofrag a debutat promiţător în **Speranţa** lui Şerban Creangă.

Cadru compus „ca la carte" (sau mai bine zis „ca la abecedar") din **Munţii în flăcări.**

Scanned with OKEN Scanner

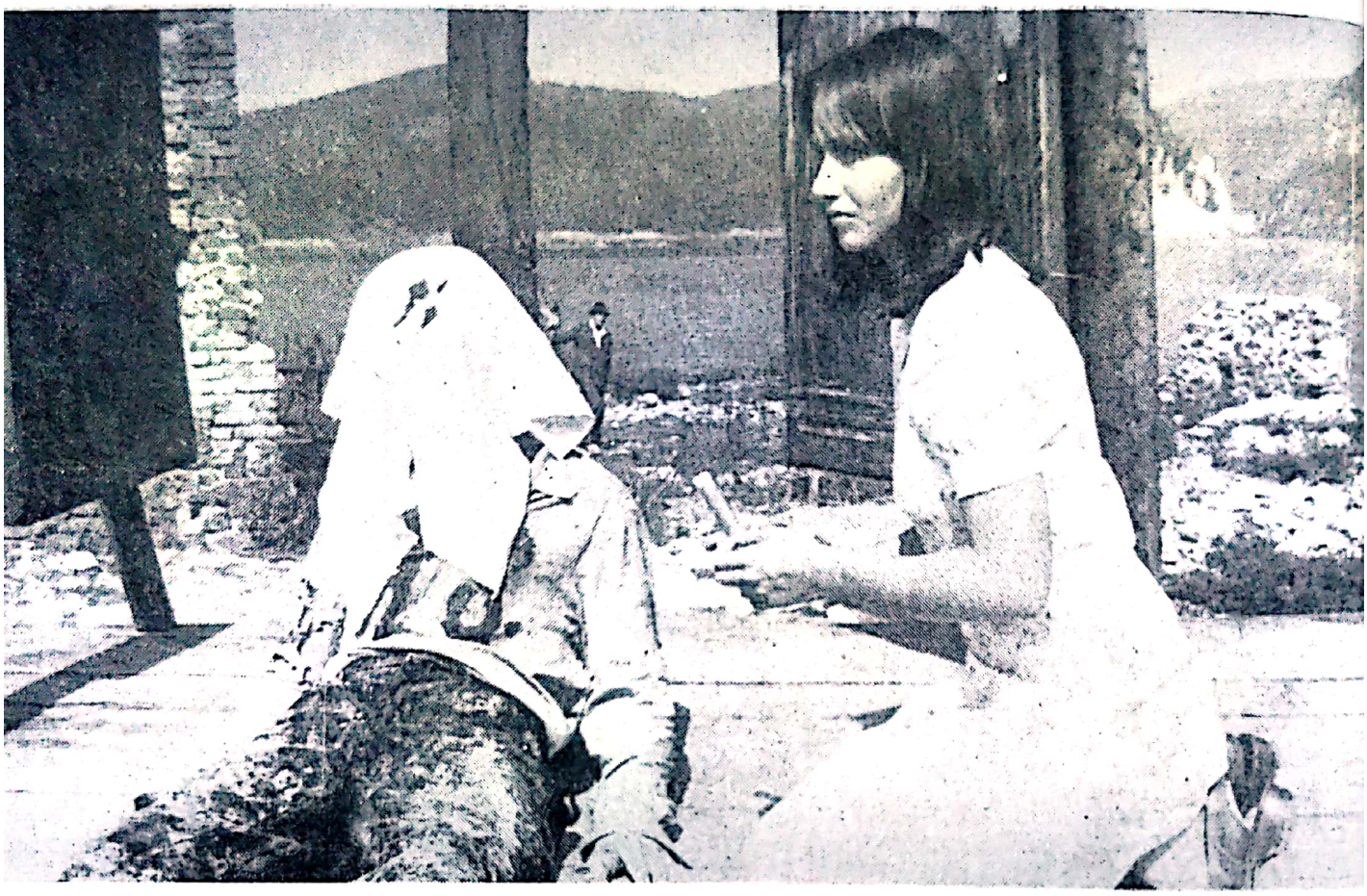
Cadru caracteristic din **Bietul Ioanide** de Dan Piţa.

Transferul artificial al unei vacanţe sebastianiene de la munte la mare: **Al patrulea stol** de Timotei Ursu (cu Violeta Andrei şi Nicolae Iliescu).

Scanned with OKEN Scanner

Minidrama de familie — obsesie a tinerilor cineaști ; **Bună seara, Irina !** de Tudor Mărăscu (cu Valeria Seciu și Ștefan Iordache) și **Stop cadru la masă** de Ada Pistiner (cu Alexandr Kaliaghin și Anda Călugăreanu).

Scanned with OKEN Scanner



O lecţie de demnitate : **Duios Anastasia trecea** de Al. Tatos (cu Anda Onesa).

Scanned with OKEN Scanner

Relațiile interesante, sub raport dramatic, cu familia, prea discretele sugestii privind o posibilă dragoste puteau fi extinse, în filmul nostru, în folosul unei mai consistente existențe pe ecran a eroului. Acesta s-a bucurat de o destul de bună interpretare din partea debutantului George Șofrag, care a surprins exact patetismul și decizia neclintită a personajului, concentrîndu-le sugestiv pe figura sa foarte adecvată, dar slujindu-le modest cu o voce mai palidă decît s-ar fi cerut. Contribuții notabile a avut autorul imaginii, Florin Paraschiv, artist cu bună cunoaștere a importanței metaforei cinematografice și îndrăzneț căutător de unghiuri de filmare. Sugestivă, umplînd adesea goluri, muzica lui Nicu Alifantis ne-a dus o clipă gîndul spre un trubadur politic numit Joe Hill.

Avînd supusă dezbaterii o temă politică, avînd în centrul discursului dramatic imaginea unui luptător politic, fiind opera unor artiști care lucrează de pe poziția omului politic de azi, filmul *Speranța* este, fapt evident, un film politic. Alăturîndu-se titlurilor care alcătuiesc acest capitol el aduce însă doar un spor numeric, fără a ridica și ștacheta calității ; dealtfel, ca și *Labirintul* (3), lucrarea din aceeași zonă tematică a acelorași autori. *Labirintul* ar fi putut fi un bun film politic de epocă dacă cineaștii s-ar fi desprins cu mai multă decizie de materialul documentar consultat și folosit, dacă ideile noi ale epocii, promovate atunci cu curaj de fruntași ai mișcării muncitorești din România (între care I. C. Frimu, Ștefan Gheorghiu, Gheorghe Cristescu — eroii acestui film) ar fi fost rostite mai limpede și ar fi constituit substanța principală a filmului, dacă întreaga construcție dramatică n-ar fi fost minată de confuzii (unele secvențe sînt imposibil de înțeles de către spectatorul care nu e bine documentat asupra epocii). Ce este, totuși, *Labirintul* dacă n-a reușit să-și facă din caracterul său de film politic o principală calitate ? Este o încercare de frescă socială cu accente speciale pe mișcarea muncitorească de la începutul acestui secol. Este, în același timp, o încercare de film-portret avîndu-l în centru pe I. C. Frimu, surprins mai ales în acțiunile sale care au dus la crearea sindicatelor muncitorilor în locul corporațiilor care îi favorizau pe patroni. Rămîn timide încercările cineaștilor de a amplifica acest portret cu trăsături inedite din viața particulară a eroului, precum și circumscrierea în epocă a acțiunilor sale. Filmul cîștigă în ritm, dar

Scanned with OKEN Scanner

nu și în substanță, prin tenta polițistă care i se conferă ca urmare a implicării eroilor în înscenarea atentatului asupra primului ministru și în procesul care a urmat, în fond un proces politic în care acuzații devin acuzatori.

Ca și în *Speranța*, cineaștii se precipită în expunerea materialului documentar, încît acesta rămîne adesea neprelucrat artistic.

Interpreții principali — Virgil Andriescu (I. C. Frimu), George Șofrag (Ștefan Gheorghiu), Tudor Gheorghe (N. D. Cocea) — sînt monotoni și prea puțin convingători. Rolurile feminine interpretate de Luminița Gheorghiu și Carmen Galin nu depășesc convenționalul.

Regizorul Manole Marcus susținea că filmul său, *Punga cu libelule* (4), este un film politic „pentru că își propune să analizeze schimbarea unei mentalități, trezirea unei conștiințe". Deși această miză ar fi suficientă pentru un film politic bun, credem că *Punga cu libelule* își propune mai mult decît atît, eroul (socotit, de unii critici, *principal*) care stă în centrul procesului de „schimbare a mentalității" și de „trezire a unei conștiințe" — (locotenentul Dimitrie Turda) — nu este, în economia tramei, decît un pion ca mulți alții din jurul lui ; ba poate chiar mai puțin. De aceea și zicem că filmul își propune mai mult decît declară regizorul și ar putea suporta, eventual, calificativul de *film politic* datorită acestui *mai mult*, care nu-i altceva decît o *atmosferă* densă, încărcată și bine tensionată, o atmosferă fierbinte din perioada 1943, în care se pregătea rezistența împotriva armatelor fasciste și întoarcerea armelor. De ce ar rămîne să dea tonul de operă politică doar personajul citat, cînd filmul este populat de eroi cu caractere puternice, deja formate și verificate în acțiune, cînd sînt prezente confruntări subterane sau directe, implicate convingeri politice ireductibile ? Acestea toate trebuie chemate în față dacă vrem să calificăm lucrarea lui Manole Marcus și a celor doi scenariști — Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru — drept film politic.

Dar dacă ajungem la concluzia că putem cita *Punga cu libelule* (metaforă specific fănușiană, insuficient explicitată de film și, poate, tocmai de aceea interesantă) în categoria filmului politic —, categorie în care Manole Marcus, cu cîteva din lucrările sale, deja citate, ocupă un loc de frunte în cinematografia noastră, — trebuie să ne grăbim a preciza că

Scanned with OKEN Scanner

acest film al său rămîne în umbra celor anterioare ca greutate a ideilor, ca gravitate a implicațiilor politice pe care le sugerează. Acțiunea lui e relativ sumară, puțină, deși acest puțin, înțelegem, e desprins dintr-o uriașă avalanșă care va duce în final la victorii istorice. O rețea de patrioți și comuniști întreprind acțiuni de sabotare a mașinii de război hitleriste, într-un oraș din vecinătatea Dunării. Scriitura scenariului e elegantă, plină de sugestii, ocolește cu abilitate locurile comune și ostentațiile, recurgînd de regulă la sugestii, la deschideri spre neașteptate teritorii fertile, ceea ce Manole Marcus n-a întîrziat să valorifice, cu experiența-i și intuiția-i de autentic artist. *Punga cu libelule* e, astfel, mai mult poate ca oricare dintre filmele sale, o peliculă nu de acțiune, — în ciuda dinamicii subiectului, a celerității întîmplărilor —, ci de atmosferă și de sugestie ; privit din acest unghi, ruda lui cea mai apropiată pare a fi *Canarul și viscolul*, primul, cronologic, din categoria filmelor politice semnate de Marcus. Dacă schimbăm unghiul de privire, îi găsim și o altă înrudire, anume, cu *Actorul și sălbaticii*. Numai acolo se mai foloseau—în angrenaj cu dezbateri politice de mare seriozitate — elemente de film așa-zis ușor, de revistă, de cabaret etc. În *Punga cu libelule*, jumătate din acțiune se desfășoară în asemenea localuri de petrecere, cu cîntărețe și dansatoare, cu clienți de toate categoriile, cu ofițeri nemți îndrăgostiți de fetele localului (excelent maiorul Klass interpretat de Rebengiuc — savantă îmbinare de paranoic sentimental și ostaș inflexibil). Sînt foarte izbutite „poze" de epocă, cu dansurile, șlagărele, costumele, obiceiurile, tipurile și ticurile specifice anilor de război, în care o anumită disperare, un anumit fior de plîns reținut și de spaimă se simțea și în cele mai vesele cîntece, și în cele mai degajate atitudini. Bunul gust, rafinamentul coloristic, extravaganța reținută a unghiurilor de filmare sînt notele bune cu care Nicu Stan își califică imaginea. Contribuția lui la crearea atmosferei despre care vorbeam mai sus e decisivă ; și nu numai în aceste secvențe de cabaret, ci și în rest. Orașul-port, imaginile din deltă, satul pescăresc, cu interioare sărace, sînt surprinse în culori adecvate, atmosfera constituindu-se firesc și cîștigînd cu fiecare metru de peliculă o substanțialitate specifică.

Foarte discret a desenat regizorul relațiile dintre personaje. El nu ne povestește ce s-a întîmplat pînă s-a ajuns la

Scanned with OKEN Scanner

datele acțiunii. Din ușoare și rapide sugestii înțelegem tot ce trebuie. Foarte trecătoare imagini întregesc cu date semnificative un tablou complet al stării de lucruri, al tensiunii generale, al iminentelor schimbări care vor veni. Chipuri pline de semnificații completează peisajul uman devastat și derutat de război, alterat de lipsuri și suferințe, peisaj în care apar însă și destule repere ale rezistenței, ale speranței, ale hotărîrii de a supraviețui cu orice preț.

Într-un film în care prima calitate e atmosfera, individualitățile actoricești trebuie să rămînă în al doilea plan ; ceea ce se și petrece în *Punga cu libelule*. Fără întîrziere trebuie menționați colaboratorii cei mai apropiați ai regizorului căci, fără inspirația lui Mihai Ionescu în realizarea decorurilor, fără costumele semnate de Oltea Ionescu, fără muzica lui George Grigoriu și fără inventivitatea inginerului de sunet Bujor Suru nu s-ar fi realizat calitatea principală a filmului — atmosfera.

Așadar, un film de Manole Marcus, purtînd pecetea clară a stilului său, avînd tonalități ușor recognoscibile în ansamblul operei sale, cerînd destul de ferm intrarea în zona filmelor politice ale reputatului cineast și, totuși, rămînînd cel mai mic dintre filmele sale din această zonă.

Ecranizările sau nevoia de idei

Reținem sub acest titlu circa 25 de pelicule, deși numărul ecranizărilor este mai mare ; multe din ele însă au fost cuprinse în alte capitole din nevoia rigorii tematice. În general, au venit spre cinematograf, și în această perioadă, scriitori de frunte ai literaturii contemporane ca Zaharia Stancu, Marin Preda, Laurențiu Fulga, Eugen Barbu, Alexandru Ivasiuc, Fănuș Neagu ; spre operele altora — M. Sadoveanu, G. Călinescu, I. Agîrbiceanu, Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Victor Ion Popa — au mers înșiși cineaștii, chemați nu numai de marea popularitate a cărților, dar și de încrederea că acestea vor produce o mai intensă circulație a ideilor mari în terenul cinematografiei, fapt care, în unele cazuri, s-a și întîmplat.

Anul 1971 a primit pe ecrane doar două filme din această categorie : *Facerea lumii* de Gh. Vitanidis, după romanul

Scanned with OKEN Scanner

omonim al lui Eugen Barbu, și *Printre colinele verzi* de Nicolae Breban — după romanul său *Animale bolnave* — scriitorul încercînd și inedita postură de regizor. La *Facerea lumii* ne-am referit în alt capitol. *Printre colinele verzi* s-a făcut din voluptatea scriitorului de a risca. Lipsa de profesionalitate este evidentă ; dar filmul are și o anume candoare (nu în substanța ideilor, ci în structura formală). Relațiile dintre personaje sînt ciudate în majoritatea cazurilor, minate de abulie sau de obsesii tulburi. Pe „cineast" pare a-l interesa mai ales reflexul acestor relații în conștiința ambiguă a unui adolescent neconformist, hipersensibil și introvertit. Filmul, inconsecvent, are cînd ținută de dramă psihologică modernă (cu accentuate reflexe livrești, evidente mai ales în jocul de-a realitatea și irealitatea al adolescentului Paul), cînd de întîmplare polițistă complicată și stranie. Limbajul cinematografic încerca o spargere a tiparelor comune, fără însă a reuși să pună în loc altceva decît exerciții stiliste influențate vag de unele școli moderne.

Atunci i-am condamnat pe toți la moarte de Sergiu Nicolaescu (ecranizare a nuvelei *Moartea lui Ipu* de Titus Popovici), *Bariera de* Mircea Mureșan (după romanul omonim al lui Teodor Mazilu) și *Felix și Otilia* de Iulian Mihu, transpunere a celebrului roman călinescian *Enigma Otiliei*, iată ecranizările anului 1972. Romanul lui G. Călinescu are remarcabile calități cinematografice, este o generoasă sursă de caractere, de ambianțe, de „decoruri" inedite. Cineaștii reușesc să surprindă atmosfera epocii, ambianța familială atinsă de morbul distrugător al arivismului, de cretinitate și egoism feroce. Se conturează pe ecran o atmosferă sufocantă — închisă într-o casă parcă fără ieșiri — în care se încadrează adecvat cîteva caractere precis conturate. Relația personaje-obiecte e strict urmărită, cele dintîi fiind subordonate, venind mereu în urma obiectelor, supunîndu-se lor și făcîndu-și din ele scop. Regizorul a avut inspirații strălucite, dar a făcut și surprinzătoare greșeli în alcătuirea distribuției ; a găsit interpreți excelenți pentru majoritatea personajelor, dar pentru cele trei roluri principale — Otilia, Felix, Pascalopol — a recurs la improvizații ; pe ecran Otilia, de pildă, e o fată drăguță, sensibilă, dar nepătrunsă de inefabilul personajului călinescian, lipsindu-i ingenuitatea și farmecul enigmatic. Cei doi bărbați sînt lineari și indecișii.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul a fost socotit bun (cu excepția finalului) în contextul producției acelui an, o colaborare în general reușită între literatură și cinematograf.

Dar semnalul unor originale și fructuoase colaborări între aceste două arte îl dau — un an mai tîrziu — doi regizori tineri : Mircea Veroiu și Dan Pița, autorii filmelor *Nunta de piatră* (1) și *Duhul aurului* (1).

Ei au scenarizat mai întîi două nuvele — *Fefeleaga* și *La o nuntă* ale lui Ion Agîrbiceanu — realizînd un film în două părți, dar unitar prin stil, prin tonul baladesc, prin destinul tragic al personajelor. Mircea Veroiu a prelucrat liber, într-o manieră originală, cunoscuta nuvelă *Fefeleaga*. El *a văzut* și *a auzit* povestea tristă a eroinei și a redat-o ca atare, vizualizînd-o în așa fel încît nu mai era nevoie de dialog, de replică. Aproape că nu se vorbește nimic în film, iar cele cîteva cuvinte care se aud sînt, de fapt, simple sunete, ele nu se constituie în ceea ce numim, obișnuit, dialog, ci mai curînd completează excelenta partitură muzicală (Dorin Liviu Zaharia) alcătuită dintr-un fel de cîntece „spuse" cu o nuanță de dureroasă, tragică disperare. Scenaristul și regizorul, ajutat mult de inspiratul operator Iosif Demian, a tradus în imagini alb-negru de o deosebită expresivitate aproape toată gama de nuanțe cu care Agîrbiceanu a prezentat personajul și spațiul tragic în care acesta se mișcă. Personaj feminin, splendid interpretat de Leopoldina Bălănuță, pare desprins dintr-o tragedie antică. În interpretarea lui, regizorul și actrița, au depășit simpla condiție a unui om sărman și i-au imprimat un sens filozofic specific *Mioriței*. Relația omului cu moartea este dezvoltată în spiritul acestei balade.

Dealtfel, fluxul care leagă două părți ale filmului (a doua parte fiind scrisă și regizată de Dan Pița) acesta este, atitudinea față de viață și de moarte. Simplitatea și frumusețea tratării subiectului din prima parte a filmului o găsim, aproape egală, și în a doua parte ; cei doi regizori au multe trăsături comune, în primul rînd înțeleg la fel, în același spirit, problema de bază a literaturii de la care au pornit, concepția despre viață și moarte a omului simplu. Au, apoi, aceleași păreri despre capacitatea cinematografului de a spune totul prin imagine și sunet. Desigur, o contribuție de seamă la unificarea punctelor lor de vedere și la sudarea stilistică a filmului o are autorul imaginii, debutantul Iosif Demian,

Scanned with OKEN Scanner

un poet al alb-negrului, un iscusit compozitor de cadre caracterizate prin rafinament plastic și poetic, prin mare putere de sugestie. Poate mai mult ca în alte filme, autorul de imagine trebuie pus aici pe picior de egalitate cu regizorii.

Același grup de creatori continuă, în 1974, să valorifice cinematografic schițe de Agîrbiceanu. Noul film se numește *Duhul aurului* (1).

Dacă Serghei Bondarciuk atingea, prin *Război și pace*, punctul culminant al transcrierii pagină cu pagină, cuvînt cu cuvînt, a operei literare, într-o fidelitate înrobitoare față de scriitor, dacă atîtea alte filme — ale noastre sau străine, lucrări bune sau modeste — nu se abat de la fraza romanului sau nuvelei ecranizate, peliculele semnate pînă acum de Veroiu și Pița ating un punct culminant în sens opus: deși pornesc de la pagini de literatură, ele sînt total ne-literare, ele sînt — mai exact — eminamente cinematografice. A spune numai cu imagini o poveste tot așa de bine cum a spus-o scriitorul cu cuvinte, a povesti deci cu aparatul de filmat dînd întîmplărilor aceeași acuitate, creînd atmosferă, construind caractere, iată o performanță pe care o poate realiza numai acela care a înțeles esența cinematografului și care are în stăpînire mijloacele de a merge spre ea.

Dar nu numai faptul că nu folosesc fraza cărții (din care extrag doar seva, esența, ideea), nu numai faptul că în filmele lor cuvîntul ocupă un loc cu totul secundar, adesea asimilat sunetului, particularizează atît de evident cuplul celor doi creatori, ci și felul în care concep ei subiectul unui film, subiect „tras" din literatură. Schițele lui Agîrbiceanu de la care au pornit atît în *Nunta de piatră*, cît și în *Duhul aurului* sînt retopite la flacăra unei alte sensibilități, turnate în noi tipare de gînd, reinventate și spuse altfel nu numai sub raport formal, ci și cu alte înțelesuri, cu sensuri noi, cu nuanțe și reflexe nebănuite; cei doi cineaști *superagîrbicenizează* cum zicea D. I. Suchianu, creează personaje noi, inventă situații în care caracterele puternice ale prozatorului ardelean se verifică și se definesc mai pregnant. În *Nunta de piatră*, Pița inventase acel ciudat și memorabil tovarăș de drum al ceterașului, dezertorul, îl inventase nu atît din nevoia de a avea un personaj în plus sau de a pune o pată de culoare și de pitoresc în narațiunea sa, ci dintr-o nevoie de echilibru a dramei: fuga ceterașului rămînea o întîmplare gratuită dacă nu ar fi

fost plătită cu viața dezertorului ; mînia celor înșelați de mireasă trebuia să se reverse asupra cuiva și străinul era cel mai indicat să o suporte. Dan Pița recurgea, apoi, și în *Duhul aurului*, la metoda *superagîrbicenizării* (a se observa *disuchianismul* expresiei), augmentînd demonismul bătrînului Clemente care se însoară nu doar cu o frumoasă văduvă, ci cu un număr nelimitat de fetișcane care speră să pună mîna pe lada lui cu aur, dar care sucombă cînd realizează farsa pregătită de bătrîn. Fără a-și pierde *calitatea* de acaparator de avere (căci fetișcanele cu care se însoară au oarecare stare), Clemente capătă în viziunea lui Pița și o altă *calitate*, anume aceea de farseur tragic și de acuzator al lăcomiei, al setei de aur. Povestea spusă de Pița în acest duet cinematografic ni se pare mai subtilă, mai bogată în substanță dramatică și mai inteligent nuanțată decît cea a lui Mircea Veroiu. În *Vîlva băii* (prima parte a filmului) acesta își reafirmă deosebita dotare de povestitor cu imagini expresive (ușor minate, aici, de staticism și ilizibilitate), dar narațiunea e mai liniară, mai monotonă în ciuda unor date inițiale mai generoase decît îi oferise lui Pița schița *Lada*. În esență însă, ambii cineaști (a căror înrudire stilistică și unitate de concepție apăreau acum și mai evidente decît în *Nunta de piatră*, cu un spor de maturitate, de siguranță) reușesc să impună ideea care i-a stăpînit, anume că nu povestesc coșmaruri, ci realități, că au în vedere o realitate anume — aceea a tîrgului ardelean de la sfîrșitul secolului trecut — asemănătoare coșmarului. Din acest punct de vedere, cineaștii sînt foarte fideli lui Agîrbiceanu și foarte solidari cu sugestiile paginilor lui. În multe locuri însă ei au mers mai departe, distribuind accente sociale decise care înlătură și înlocuiesc unele reflexe mitologice ale paginii literare.

De un foarte real folos le-a fost regizorilor compozitorul Dorin Liviu Zaharia care a creat o partitură muzicală extrem de expresivă, folosind inteligent producția folclorică și acordînd-o cu imaginea sugestivă și de mare valoare plastică a lui Iosif Demian. Cîntecele sînt un fel de strigăte, de ziceri cînd dureroase, cînd șfichiuitoare, cînd duioase și ele contribuie decisiv la reușita filmului care-și caută valoarea — cum declara Mircea Veroiu — în formula audio-vizuală de exprimare. Este, fără îndoială, formula de viitor a cinematografului și ea va cîștiga treptat adeziunea publicului, treptat și

Scanned with OKEN Scanner

poate greu, cum se întîmplă de obicei cu formulele noi în artă.

Perfect adecvate tonalității și ritmului plastic al filmului — interpretările asigurate cu maximă profesionalitate de Eliza Petrăchescu și Ernest Maftei și cu acurateţe și exactă înţelegere a sensurilor de către mai tinerii Lucia Boga și Dora Ivanciu.

După aceste prime filme, Mircea Veroiu și Dan Pița vor lucra separat, păstrîndu-și însă pasiunea pentru literatură. Primul, credincios prozei realiste ardelene care reflectă viaţa complexă și specifică a tîrgurilor, s-a îndreptat, în 1976, spre *Mara* lui Slavici, realizînd filmul *Dincolo de pod* (1). El nu a făcut o simplă transpunere a romanului, ci a descifrat în el acele dimensiuni dramatice, psihologice, sociale care îi îngăduiau o interpretare de la nivelul exigenţelor și al înţelegerii actuale. Altfel cineastul manifestă un respect subliniat faţă de carte, situaţii, caractere, relaţii, replici întregi trecînd din pagină pe ecran. Sigur că anumite deplasări de accente a făcut. Mai întîi povestea Marei începe dintr-o fază mai avansată a evoluţiei ei de negustoreasă („perioada podului“ e doar sugerată într-o frumoasă secvenţă în care o altă femeie își începe „cariera“). Apoi Mara trece în plan secundar, eroină principală devenind Persida, cu pasiunea ei devorantă pentru Hans Huber (numele personajului Naţl e schimbat în film), ceea ce îi îngăduie regizorului nu numai un sondaj psihologic abil, dar și o investigare a structurii sociale, etnice și religioase a societăţii transilvane din prima jumătate a secolului XIX și, mai mult, o privire strict personală asupra ideilor politice ale vremii (vag sugerate în roman). Prin Hans Huber luăm cunoștinţă de noile idei care cutreierau Europa însufleţind tineretul. O bună parte a filmului e ocupată de secvenţele luptelor garibaldiene a junilor prieteni ai lui Huber și rămînem impresionaţi de primele jertfe făcute în numele ideii de libertate.

Filmul lasă însă impresia că Mircea Veroiu a mers pe prea multe căi, fără a aprofunda suficient, fără a avea un ax central bine fixat. S-a observat pe bună dreptate că filmul e mai puţin interesat de complexitatea eroilor, de motivaţiile psihologice ale comportării lor și mai mult de semnificaţia existenţială a destinelor și de determinarea lor social-istorică. Remarcabile sînt însă calităţile pur cinematografice ale fil-

Scanned with OKEN Scanner

mului": imaginea plină şi sugestivă (Călin Ghibu), cadrajul rafinat, armonia culorilor şi foarte buna acoperire a rolurilor de către actori: Leopoldina Bălănuţă (Mara), Maria Ploae (Persida), Andrei Finţi (Hans), Mircea Albulescu (Huber), Ovidiu Iuliu Moldovan (Burdea), Florin Zamfirescu (Trică).

Mircea Veroiu dispune acum de mijloace de expresie mature, are un stil format şi deosebită siguranţă a gestului regizoral.

Un succes remarcabil obţinea, în 1976, Dan Piţa cu filmul *Tănase Scatiu* (4), realizat după romanele lui Duiliu Zamfirescu *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu*, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu. Cineaştii fac o lectură modernă şi pătrunzătoare a operei clasice, surprinzînd cu forţă artistică deosebită o lume aflată la crepuscul, oferind o imagine riguroasă a confruntării dintre ciocoii vechi şi noi, o imagine impregnată de senzaţia autenticităţii contextului social. Urmărind filmul, avem senzaţia nu doar că ni se prezintă un subiect, ci că asistăm la prezentarea amănunţită a ansamblului unei lumi aflate în ireversibilă alunecare spre sfîrşit şi în dramatică zbatere pentru supravieţuire. Fără a schimba fundamental sensurile paginii literare, filmul deplasează unele accente, denotînd o atitudine modernă faţă de concepţiile scriitorului; aflăm astfel nuanţe noi în tratarea destinului familiei Comăneştenilor, ale cărei virtuţi erau exaltate de scriitor şi opuse parvenitismului şi mitocăniei lui Tănase Sotirescu.

Talentul de excepţie al regizorului Dan Piţa, înclinaţia organică spre pictural (trăsătură specifică, dealtfel, „valului" de regizori tineri, în efortul lor de a duce cinematograful spre sine, spre mijloacele sale specifice) sînt evidente în crearea spiritului epocii, a unei atmosfere dense, a unei ambianţe umane specifice, totul realizat cu fantezie, cu putere de invenţie şi chiar cu umor. Colaborînd cu un operator inspirat — N. Mărgineanu — regizorul izbuteşte să creeze o suită de excepţionale tablouri de epocă (un critic le găsea reflexe din Renoir şi Degas), cucerind prin fineţea compoziţiei plastice.

Tănase Scatiu — bucurîndu-se şi de remarcabile interpretări actoriceşti (în special a lui Victor Rebengiuc în rolul titular, dar şi a Elizei Petrăchescu şi a lui Vasile Niţulescu) — este unul din puţinele noastre filme de talie europeană.

Anul 1974 nu a fost în întregime favorabil ecranizărilor; acum, Mircea Drăgan strică ideea transpunerii pe ecran a

Scanned with OKEN Scanner

operei lui Sadoveanu *Fraţii Jderi*, semnînd un film dezlînat, în tuşe groase, lipsit de emoţie. *Fraţii Jderi* (5) nu are fior şi măreţie, dar mimează fiorul şi măreţia. Scenariul a fost scris de Valeria Sadoveanu, Const. Mitru şi Mircea Drăgan. Din marele roman ei au făcut o selecţie de fapte şi întîmplări, nevoindu-se a păstra tonul şi atmosfera atît de specifice şi — am zice — atît de intraductibile, de intransferabile în altă artă. Ce a trecut din carte în film ? Cum s-a păstrat fiorul prozei sadoveniene ? Trebuie să ştim de la început şi deci să acceptăm anticipat ideea că vom găsi puţin din metalul preţios al cărţii, că vom ofta după pagina sadoveniană care, în condiţia ei de capodoperă, va fi rezistentă la orice încercare de topire şi turnare în alte tipare artistice. La toate acestea s-a adăugat decisiv lipsa de experienţă a scenariştilor şi timorarea lor în faţa monumentalităţii operei literare şi a amintirii dominatoare a maestrului. Ce ar fi putut face ei ? Ceea ce au făcut şi alţi cineaşti din lume cu opere celebre : să topească materialul cărţii la o înaltă temperatură şi — respectînd spiritul şi atmosfera — să-l retoarne măestrit în tiparul scenariului sau să transcrie fidel pagina literară (cum a făcut Bondarciuk cu *Război şi pace* de Tolstoi) respectînd totul : tonul, stilul, sunetul specific al autorului. În cazul *Fraţilor Jderi* însă s-a recurs la o cale de mijloc : scenariştii au ales anumite fragmente din carte şi le-au unit prin artificii cinematografice. Procedeul s-a dovedit deficitar şi filmul a ieşit anemic, lipsit de acea specifică încărcătură emoţională prezentă în fiecare pagină a cărţii. S-a urmărit, firesc, o curgere a acţiunii, o tensionare a ei, dar „nodurile" dintre secvenţe se văd de departe ca nişte inestetice semne ale inabilităţii. Regizorul pare să se fi grăbit foarte tare făcînd acest film. Eroul principal, Ştefan cel Mare, deşi corect interpretat de Gheorghe Cozorici, nu-i, pe ecran, acea extraordinară prezenţă pe care o ştim din istorie ; scenariştii n-au ştiut să-i creeze o partitură impunătoare (deşi au recurs, în afara romanului, la anumite sugestii din *Vremuri de bejenie* şi chiar la unele note ale scriitorului).

Mircea Drăgan, fără a-şi demonstra maturitatea artistică la care s-ar fi cuvenit să se afle după atîţia ani de meserie şi după atîtea filme realizate, trimite dezinvolt înapoi cu cîţiva ani, pînă la *Neamul Şoimăreştilor* pe care îl ratase în 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Reabilitarea relației dintre cinematograf și literatură o aduce însă pelicula *Dincolo de nisipuri* (1), care a reținut atenția mai întîi pentru că era ecranizarea romanului lui Fănuș Neagu *Îngerul a strigat*, operă de o mare forță epică, cu personaje puternic conturate, cu conflicte dure, prezentînd o lume tulburătoare dintr-o perioadă a unor mari frămîntări sociale (1931 — 1948). Scriind el însuși scenariul, Fănuș Neagu spune din nou — de data aceasta cu mijloacele celei de a șaptea arte — povestea tulburătoare o unui om care își caută drumul, care a rătăcit purtat de minciună și de patima unei iluzorii răzbunări. Dar filmul este și povestea unui grup de dezmoșteniți ai soartei aflați și ei în aceeași situație cu eroul principal, Ion Mohreanu ; dezrădăcinați, alungați de pe locurile lor, amăgiți cu iluzia unei vieți mai bune, acești oameni — țărani nevoiași din ținuturile Brăilei — migrează spre Dobrogea, dar sărăcia îi duce la alienare, la declasare, le alterează sentimentele și gîndurile.

Narațiunea cinematografică este bogată, complexă, dezvăluind un întreg univers, fascinant prin chipuri și întîmplări, tulburător prin forța cu care cineaștii ni-l prezintă. Secvențe întregi sînt cuceritoare prin plastică excelentă, prin forța dramatică a întîmplărilor, prin originalitatea caracterelor. Dinu Tănase, autorul imaginii, caută cu minuțiozitate și găsește corespondențe cinematografice, echivalențe chiar, la abundența, la densitatea lirico-epică a romanului ; limbajul filmului este nu numai frumos, ci reușește să ofere o nouă sinteză de fenomene și esențe, sinteză care dă romanului lui Fănuș Neagu o nouă existență. Căci romanul trăiește pe ecran cu toate frumusețile lui literare.

Are loc, în acest an, și un debut în lung-metrajul artistic : regizorul Adrian Petringenaru (venit de la animație și documentare de artă), semnează filmul *Tatăl risipitor* (4) după *Oaie și ai săi* de Eugen Barbu (autor și al scenariului). Pe un fundal istoric dramatic — este perioada care urmează imediat după 1944, în care țărănimea și-a împărțit pămînturile moșierești — se desfășoară, într-un sat, o acțiune alertă, densă, cuprinzînd în special drama unei familii aflată în vîltoarea evenimentelor. Filmul are atmosferă și un conflict puternic — înfruntarea între două lumi iremediabil opuse —, e populat de caractere bine conturate — membrii fami-

Scanned with OKEN Scanner

liei Oaie în special. O imagine bună i-a asigurat Gh. Viorel Todan. În rolul bătrînului Oaie — Toma Caragiu.

Filmul *Patima* a făcut oarecare vîlvă datorită mai mult genericului decît valorii în sine a peliculei. Şi într-adevăr, genericul avea ceva inedit: populara actriţă Draga Olteanu-Matei apărea pentru prima dată în postura de scriitoare, de autoare de scenariu; lucru neobişnuit, în general, căci actorii se menţin de obicei în perimetrul activităţii lor specifice, „evadările" fiind atît de rare încît, cînd au loc, produc senzaţie. Dar interesul arătat filmului din partea publicului şi a majorităţii criticilor mai avea şi alte suporturi, venind, de data aceasta, din interior, din substanţa dramatică a operei. Mai întîi interesa şi reţinea atenţia destinul dramatic al unei femei circumscris unui timp de mari şi profunde prefaceri, unui context social complex în care metamorfozele psihologice spectaculoase erau nu numai posibile, dar şi necesare, un context în care destinele individuale erau mai mult ca oricînd condiţionate, determinate de destinul general al societăţii postbelice. Interesa apoi în chip deosebit biografia spirituală a unui personaj (Păuna) aflat în descendenţă clasică, rudă a lui Gobsec, a Avarului, a lui Hagi Tudose, a lui Dinu Păturică şi a Marei. Proza ardelenilor are multe personaje asemănătoare şi credem că nuvela *Hiena* a lui Petru Vintilă (pe care a scenarizat-o Draga Olteanu) coboară direct din *Mara* lui Slavici şi *Lada* lui Agîrbiceanu, dar, în umbra acestora, suferă de un pronunţat complex de inferioritate din care scenariştii nu reuşesc să o salveze (Draga Olteanu a colaborat la scenariu cu George Cornea). Scenariul are multe stîngăcii, locuri comune, situaţii rezolvate naiv. El începe ca o confesiune a tînărului Sever, dar pe parcurs îşi uită acest punct de plecare la care, pentru consecvenţă de gîndire şi ton, ar fi trebuit să revină pe parcurs şi în final. Personajul central, Păuna Varlaam, are într-adevăr forţă dramatică — cum s-a spus — dar această forţă nu-i organizată în scenariu, există ca o masă informă care impresionează doar prin tumult, prin vigoare şi nu printr-o structură riguroasă şi subtilă. Traiectoria spirituală a personajului, evoluţia lui psihologică pare prestabilită, nu-i o devenire firească din aproape în aproape, cu motivaţii clare, fapt care face ca Păuna să pară o schemă după o reţetă cunoscută şi nu un personaj viu, înfiorat de propria-i dramă. În final, Păuna

Scanned with OKEN Scanner

ia drumul fiicei sale, spre rîu, cu intenţia, deci, de a se arunca în vîltoarea Timişului. Nu credem că un personaj de asemenea factură poate măcar gîndi la sinucidere ; soluţia ni se pare falsă. Şi secvenţele care preced acest final sînt nereuşite, sînt palide. Are loc, între Păuna şi Martalogu, o ceartă cumplită şi o explicaţie : verosul avocat îi comunică vestea că fabrica nu mai este a ei, ci a lui şi tocmai cînd femeia isteriza lovitura primită, intră delegaţia de muncitori care anunţă naţionalizarea întreprinderii. Ar fi trebuit să fie o lovitură de trăsnet, un moment de uluire şi încordare, dar şi scenariul şi regia au pierdut ocazia unui asemenea moment. În schimb ni se oferă o palidă confruntare între muncitori şi patroni, o cuminte apariţie de grup muncitoresc care, după ce anunţă scopul „vizitei" ascultă pasivi lamentările patroanei cuprinse de remuşcări pentru tot ce făcuse. În loc să fie secvenţa unui moment de acut dramatism al confruntării, avem a face cu o scenă moralizator-didactică în care femeia boceşte pentru familia distrusă şi regretă profund şi sincer. Dar nu Păuna ar fi trebuit să se lamenteze pentru pierderea fabricii, ci Martalogu, căci fabrica era acum a lui, iar Păuna ştia deja asta, i-o spusese Martalogu însuşi puţin mai înainte şi femeia reacţionase deja la această veste. Aşadar replica ei „Cum, fabrica nu mai este a mea ? !" şi tot lanţul de stări şi scene care urmează sînt în conflict cu logica faptelor, sînt deci stîngăcii scenaristice şi regizorale.

Filmul *Patima* a mai atras în chip deosebit atenţia şi prin faptul că rolul principal este jucat de aceeaşi Draga Olteanu, actriţă populară în toate sensurile cuvîntului, actriţă cu mare priză la publicul larg. Am fost uimiţi să citim într-o cronică de specialitate că Draga Olteanu a realizat aici un adevărat cap de operă interpretativă, am fost uimiţi pentru că în realitate jocul actriţei se compune din linii prea îngroşate, din atitudini teatrale, manieriste, o uşoară vulgarizare a mijloacelor actoriceşti minîndu-i întreaga „construcţie". Privind distribuţia în ansamblu, observăm uşor nu numai greşelile comise în alcătuirea ei (Mariana Buruiană, Victor Moldovan ş.a.), dar şi lipsa unei mîini regizorale sigure care să conducă actorii şi să conjuge stilurile de joc. George Cornea a avut, ca regizor, o contribuţie minimă.

Filmul rămîne doar o încercare de a surprinde atmosfera specifică a unei epoci, o încercare a unor cineaşti care au

Scanned with OKEN Scanner

vrut să se depășească pe ei înșiși, fără a ne convinge că au reușit.

Pentru prima dată ajungea pe ecran, în 1975, un roman de Laurențiu Fulga, *Alexandra și infernul* (4), după care Iulian Mihu realizează filmul cu același titlu. Regizorului îi reușesc mai ales secvențele de flash-back și mai puțin cele directe, scenele de război. Povestea este frumoasă, ca orice poveste de dragoste, este frumoasă, deși se petrece în condițiile speciale, vitrege, dure, tragice, ale războiului. Devenirea unei conștiințe de luptător e urmărită cu discreție și cu bună cunoaștere a psihologiei. Regizorul are abilitatea să împletească firesc scenele dure de bătălie, cu delicatețea unor momente de dragoste rememorate de locotenent, să conjuge asprimea realității frontului cu irealitatea trecutului de iubire al eroului central. Este, cred, pentru prima dată în cinematografia noastră cînd se încearcă — cu bune rezultate — o asemenea interferare de planuri.

Mesajul filmului este de un cald umanism ; doi oameni se caută, își apără iubirea, condiția lor de oameni, în ciuda vitregiilor sorții, se zbat pentru a rămîne ei înșiși, pentru a-și apăra frumusețea și demnitatea sentimentelor, pentru a opune tragediei războiului sufletul de permanență și de puritate a ființei umane care poate rămîne și trebuie să rămînă, în orice condiții, nealterată, neabrutizată.

Tot Iulian Mihu semnează, doi ani mai tîrziu, filmul *Marele singuratic* (4) după romanul (și scenariul) lui Marin Preda.

Foarte mulți ani, cinematograful a ezitat să se apropie de proza lui Marin Preda ; un fel de teamă respectuoasă în fața universului ei complicat și profund, un fel de neîncredere în capacitatea de a găsi sau de a putea crea echivalențe în modalitatea-i de expresie specifică, poate chiar o incapacitate reală de a transfera în imagini cinetice, în atmosferă vizualizată fraza fascinantă, caracterele complicate, puternice, conflictele aspre de tip moromețian, au frînat pînă acum mult așteptatele tentative ale cineaștilor (cu excepția *Desfășurării* nu putem vorbi, cred, de o prezență pe ecran a literaturii lui Marin Preda, căci *Porțile albastre ale orașului* rămîne în afara tonului specific, esențial, al prozatorului), iar ceea ce a realizat, în 1977, Iulian Mihu era atît de neconvingător, încît putem spune în continuare că întîlnirea decisivă —

Scanned with OKEN Scanner

cea cu valoare de eveniment artistic real — dintre proza prețuitului scriitor și arta a șaptea încă nu s-a produs. Criticii au semnalat — unii mai ferm, alții pe ocolite — atitudinea smerită a cineaștilor în fața prozei pe care își propuneau s-o facă film. Dar ce poate fi mai inhibant în creație decît timiditatea exagerată ?! Problema pornește de la scenariu și aproape toată lumea s-a sfiit să spună că Marin Preda a oferit Casei de filme 4 un scenariu *necinematografic*. „Cinematograful șovăie în fața literaturii lui Marin Preda — zicea o colegă (într-o cronică, altfel foarte judicioasă) — și pentru că timpul limitat la 90 minute nu-i poate cuprinde toate meandrele". Sigur că nu poate, dacă scenariul se realizează nu prin topirea întregului material al cărții și turnarea lui în noul tipar al scenariului, ci prin reducțiile ce se fac pe pagina de roman, prin amputări sau prin alegerea unei singure piste din complicata țesătură a acțiunii — procedeu prin care nu se poate evita sărăcirea personajului central, diluarea atmosferei, subțierea relațiilor etc. Așa se explică faptul că Niculae Moromete, marele singuratic, nu convinge, nu are substanța dramatică, încărcătura emoțională, profunzimea meditației din roman și nu trăiește, ca acolo, o dramă a cunoașterii izvorîtă din filtrarea propriilor sale convingeri de altădată. El, omul care a dorit să impună lumii o „nouă religie", adică o nouă alcătuire socială, găsind contradicții chiar în proiectul „noii sale religii", se vede dat deoparte de realitățile vieții și astfel se izolează, devine un însingurat ; asta îi dă posibilitatea meditației și a ajungerii la o cunoaștere mai profundă a lucrurilor. Întoarcerea la munca de activist e rezultatul acestui proces de înțelegere și cunoaștere, o demonstrație a imposibilității abstragerii din lume. Filmul însă pierde tocmai accentele principale ale acestei drame în favoarea unei povești de dragoste frumoase pînă la un punct (vom vedea mai jos pînă unde), căreia i se transferă — în dialoguri și monologuri — o parte din meditațiile eroului. Cîteva secvențe de început ne pun în temă asupra situației fostului activist, alte cîteva, din final, vor să ne convingă de hotărîrea lui, sinceră și justificată, de a se întoarce la vechea muncă, de a-și fi redescoperit, adică, vechea vocație. Între aceste două „coperți" — cum le-a zis cineva — se închide filmul propriu-zis, povestea de dragoste dintre Niculae și pictorița Simina. Am zis că povestea este frumoasă

Scanned with OKEN Scanner

și este, într-adevăr, prin pasiunea și sinceritatea cu care cei doi se iubesc, se ceartă, se alungă, se caută, visează și se zbat, meditează și cred în noblețea sufletească a omului și în posibilitatea de a trăi curat, e frumoasă prin zbuciumul creator al femeii pe care dragostea a făcut-o să se redescopere și să se mistuie într-o explozie creatoare care o face să dea măsura totală și definitivă a talentului ei. Dragostea pentru Niculae atinge sublimul exprimat în arta ei, iar după ce acest sublim a căpătat formă, ea devine inutilă și se stinge ca o flacără care a ars atît de intens încît devine neant. Personajul lui Preda este fascinant, dar vai, cît de cuminte rezolvă filmul această topire a lui în neființă ! Se suportă destul de greu sfîrșitul Siminei ca o nouă Violetă combinată cu o eroină de love-story modern, se suportă greu, deși regizorul și interpreții s-au străduit să evite alunecarea în melodramă.

Și ar mai fi ceva de spus în legătură cu povestea de dragoste a celor doi : ea este minată în puterea ei de a se comunica și de a emoționa, este minată de caracterul dominant, sufocant aproape al frazei literare care anulează fraza cinematografică, nu mai lasă loc imaginii, mișcării, instalării unei atmosfere sugeratoare și integratoare de idei ; ideile sînt enunțate, sînt rostite în fraze lungi, rapide, greu de urmărit, cuvîntul e factorul principal al filmului și în același timp tiranul lui ; un tiran frumos, inteligent — căci fraza densă, fină, bine ritmată, adîncă și muzicală a prozatorului e mereu prezentă — dar un tiran, care nu lasă filmul să se exprime pe sine, să devină artă prin propriile-i mijloace. În fața acestei severe realități, Iulian Mihu, mai puțin îndrăzneț ca oricînd, nu a găsit soluții salutare și de aceea mișcarea e uneori artificială și chiar superfluă, ca de pildă în secvența din atelierul pictoriței (de fapt, mai mult un dormitor) unde Niculae vine pentru prima dată și unde Simina, în timp ce vorbește fără oprire, se învîrte în jurul bărbatului, i se agață de gît, i se urcă în spate, se așază pe pat în diferite poziții, se ridică, se răstoarnă, îl mîngîie, îl sărută, îl sufocă, se poartă de fapt ca o cochetă ; o cochetă care prin ceea ce spune nu-i ceea ce o arată mișcarea.

Iulian Mihu a reușit însă în secvențele—amintiri, făcute mai ales din tăceri, din sugestii ; imaginea, în altă culoare, firește, mai închisă, dominată de brunuri, e încărcată de

emoție și ajunge să semnifice date esențiale în legătură cu structura eroului, cu devenirea sa spirituală și afectivă. Abia aici Mihu își găsește cadența și capacitatea de a sintetiza plastic gînduri și sentimente. Colaborarea cu autorul imaginii — foarte talentatul Al. Întorsureanu — a dat rezultate bune și în alte cîteva secvențe în care peisajul nu numai că e frumos, dar îl cuprinde pe erou în el în mod firesc, ca pe unul din propriile-i elemente, îi redimensionează structura sufletească, explicîndu-i-o totodată și dîndu-i o mai mare deschidere spre spectator. A purta însă prea mult în peisaje largi un erou de tip interiorizat, meditativ, pe care îl vrei purtător al unei drame tensionate, poate fi, în același timp, și o eroare, o cădere în inversul intenției inițiale. Filmul *Marele singuratic* e nesigur din acest punct de vedere sau în orice caz neconstant. Cîștigînd în poezie, el pierde, în aceeași măsură, din tensiunea dramei. Unde ar fi fost punctul de echilibru între acestea, numai Iulian Mihu putea să ne spună ; dar n-a făcut-o. Ar fi putut s-o facă dacă scria singur scenariul ? Poate că da.

George Motoi a parcurs cu o anumită eleganță drama lui Niculae Moromete, dar eleganța jocului nu-i egală cu profunzimea ; (ne-a plăcut la el doar acea continuă uimire cu care privea lumea — mă întreb numai dacă e în întregime justificată de structura și de evoluția *scrisă* a personajului). Florența Manea ? O apariție aproape stranie, în orice caz o interesantă îmbinare de fascinant și neutru, care actriței îi venea bine, dar personajului nu — nu în toate momentele. Jocul ei, bun în linii mari (s-a observat atenta supraveghere regizorală), are încă stîngăcii și timidități, dar cred că a fost descoperită o bună actriță de film.

Marele singuratic e, așadar, un film nereușit ; nereușit mai întîi pentru că e prea literar, prea subordonat cuvîntului, apoi pentru că simplifică surprinzător complexitatea unui erou, a unui destin contemporan foarte interesant și, în sfîrșit, pentru că ne-a arătat un regizor oscilant și copleșit de scenariu.

Într-o relație specială s-a aflat Sergiu Nicolaescu — în calitate de scenarist (împreună cu A. Salamanian) și regizor — cu romanul *Velerim și veler, Doamne !* al lui Victor Ion Popa. El nu a făcut o ecranizare sau o adaptare, ci o preluare de idei și sugestii din roman, urmărind o mai solidă an

Scanned with OKEN Scanner

corare a filmului său, *Osînda* (5), în realităţile socio-politice ale epocii. În film, personajul central, Manlache, are o biografie mai complicată, iar conflictul lui cu lumea îşi trage substanţa dintr-o atitudine socială fermă : participarea la răscoala ţărănească din 1907. În jurul acestui destin profund zdruncinat, care formează firul principal al naraţiunii cinematografice, scenariştii schiţează convingător lumea satului românesc din perioada imediat următoare primului război mondial, cu trimiteri înapoi la 1907 şi la anii războiului.

Mai mult ca în oricare film al său, regizorul recurge aici la numeroase simboluri, la metafore, unele frumoase, altele inutile în structura dramatică a peliculei ; dintre cele izbutite şi justificate reţinem continua încercare a eroilor de a urca spre înălţimi greu accesibile ; şi Manlache şi logodnica lui, Ruxanda, şi procurorul Marian urcă dificile pante de munte în dorinţa de a atinge un punct al „înălţimii adevărului", punct care însă pare o Fata Morgana, la care nu se poate ajunge.

De o deosebită calitate este, în acest film, imaginea semnată de Alexandru David. Interioare (mai ales cele din casa Ruxandei) şi peisaje frumoase, în special de iarnă, unghiuri de filmare îndrăzneţe şi de real efect, cadraje originale, preocupare atentă şi iscusită pentru plastica imaginii etc. sînt tot atîtea calităţi ale acestui film. Dar, din păcate, Sergiu Nicolaescu supraliciteză adesea tot ce crede el că este de efect. Aşa se face că alături de secvenţe de ales rafinament stau altele cu tuşe prea groase care ies din stil şi mută drama din interioritatea eroului în contrafaceri exterioare (secvenţa cu lupii, naşterea şi altele). Dacă Sergiu Nicolaescu ar fi ştiut să se cenzureze, să se abţină de la gesturile prea largi, să evite tonurile prea tari, stridente, *Osînda* ar fi ieşit un film foarte bun. Amza Pellea, excelent în rolul lui Manlache, a obţinut la Festivalul de la Moscova premiul de interpretare.

În 1978, Dinu Tănase ecraniza — păstrînd titlul original — romanul *Doctorul Poenaru* (1) al lui Paul Georgescu.

Filmul este povestea evoluţiei a două destine — Doctorul Poenaru şi politicianul Pascal — în jurul cărora se adună — mai mult sau mai puţin organizat, mai mult sau mai puţin convingător — elemente şi date sociale, politice, morale, aspecte de viaţă din toate mediile, relaţii umane diverse, se afirmă caractere şi structuri psihologice, au loc sondaje su-

Scanned with OKEN Scanner

mare în diferite medii, totul cu intenția, dacă nu a reconstituirii, cel puțin a sugerării atmosferei acestei complexe perioade din istoria noastră. Adevărul e că filmul își propune prea mult. Epicitatea amplă a romanului lui Paul Georgescu — pe care Dinu Tănase îl „prelucrează" singur pentru ecran, — îl obligă pe scenaristul-regizor la deschideri foarte largi asupra epocii pe care nu le poate umple apoi cu o faptică bogată și nu le poate conferi densitatea ideatică la care ne-am fi așteptat. Dacă ne gîndim că epoca respectivă este atît de complet și de profund oglindită în operele lui Camil Petrescu (ca să nu-l citățm decît pe scriitorul cel mai reprezentativ), acceptăm cu greu schițe incomplete, care doar punctează, doar sugerează complexitatea vieții sociale și politice. Și filmul lui Dinu Tănase asta face, cel puțin la acest capitol — pe care, înțelegem, a ambiționat să-l dezvolte cu predilecție — al surprinderii marilor procese și convulsiuni din societatea românească interbelică. Urmărind destinul celor două personaje-pivot (Poenaru și Pascal), regizorul se găsește adesea în situația (în care îl pun paginile cărții) de a privi mult în jur. De pe poziția lui Poenaru el privește în jos, spre mulțimea care suportă mizeria, care duce greul, care e amăgită și nedreptățită ; de pe poziția lui Pascal privește în sus, spre cercurile politice, spre zona în care se confruntă interese mari dar rupte de realitățile concrete ale țării. Neputînd pătrunde prea adînc în aceste două zone, regizorul se întoarce mereu — ca la un punct fix — la viața doctorului Poenaru. Deși urmărită cam dezlînat și fără fior dramatic, evoluția acestuia are momente interesante. Poate că există chiar o anume discreție în urmărirea traseelor morale ale eroului, în sensul că îl descoperim mereu în faze noi fără a ni se fi arătat cum a ajuns acolo, ci lăsîndu-ne să bănuim că între timp au avut loc alte și alte cutezanțe și idealuri nerealizate, alte renunțări și compromisuri, alte speranțe luate de la capăt, alte intransigențe frînate, alte iluminări și descoperiri de sine ; într-un cuvînt, evoluția destinului acestui medic de țară cu vocația apostolatului foarte limpede precizată și definitiv însușită are coeficientul de interes care să facă viabil filmul lui Dinu Tănase. Mai rare, dar și mai pregnante totodată sînt aparițiile politicianului Pascal — în fond o victimă (pînă la urmă, chiar și la propriu) mai întîi a convingerii sale că drumul politicii e drumul realizării individului

Scanned with OKEN Scanner

și apoi victimă a sistemului politic burghez care nu-l poate digera pe el, băiat simplu, venit de la țară, intrus, deci, în viața politică.

Unele tablouri de epocă pe care a încercat să le surprindă Dinu Tănase sînt reușite ; între acestea se cuvine reținut tabloul de familie al socrului lui Poenaru.

Doi mari actori, Victor Rebengiuc (Dr. Poenaru) și Ștefan Iordache (Pascal) își susțin partiturile cu măestrie, dîndu-le ponderea necesară, respirația și culoarea de care dificilele personaje aveau nevoie. Regizorul i-a lăsat pe cei doi să-și desfășoare în voie evantaiul de mijloace și inteligența creatoare, ei doi justificînd existența filmului. Film care — deși al doilea al regizorului, fost operator — încă nu satisface exigențele spectatorului, exigențe la care s-a ajuns prin realizări valoroase ale unor colegi de generație cu Dinu Tănase. *Doctorul Poenaru* e un film prea calm și prea dezlînat, n-are temperatura la care ar fi trebuit să-l ridice datele și evoluția celor două destine reprezentative pentru o întreagă epocă. O anume indiferență plutește în toate secvențele sale și ea i se transmite cu siguranță spectatorului. Cineva observa că filmul lui Dinu Tănase pare adus chiar din epoca pe care o oglindește, că el pare că umple un gol dintre filmul de ieri și cel pe care ar trebui să-l facem azi. Cu alte cuvinte *Doctorul Poenaru* pare depășit, mijloacele sale nu sînt destul de moderne.

O adevărată surpriză a fost venirea în cinematografie, în 1978, a regizorului Alexa Visarion. După o puternică afirmare în teatru, el face acest spectaculos salt dovedind — după Liviu Ciulei și Lucian Pintilie — că ecranul îi ademenește chiar și pe regizorii legați de scenă prin remarcabile succese. Noul venit în arta a șaptea debuta — cu filmul *Înainte de tăcere* (1)—ca autor total, elaborîndu-și singur scenariul după o nuvelă de I. L. Caragiale — *În vreme de război*, tentat, bănuim, ca orice regizor modern, de densitatea substanței dramatice, de practic nelimitata deschidere spre zonele atît de atrăgătoare ale subconștientului, de permanenta alternare a planurilor *real-ireal*, de sondarea unor psihologii alunecoase oferind șansa analizelor insolite. Dar Alexa Visarion nu a ecranizat pur și simplu nuvela, ci a folosit sugestiile ei principale pe care, preluîndu-le, le-a dezvoltat, le-a amplificat, îngăduindu-și adaosuri de personaje,

Scanned with OKEN Scanner

de situații, de stări, de relații care îmbogățesc filmul și dau o mai largă deschidere atît asupra epocii, cît și asupra interiorității personajelor și a destinelor lor. Într-un studiu publicat ca prefață a ediției de „Opere" din 1952 (ESPLA), Silvian Iosifescu semnala o ... mare lipsă a dramelor și nuvelelor lui Caragiale și anume faptul că „Trecînd în lumea exploatașilor, el (Caragiale, n.n.) nu-i descrie pe aceștia direct ca exploatați. În centrul piesei sau nuvelelor trec drame psihologice sau morale (...). Și în piesa aceasta — zicea criticul despre *Năpasta* — reprezentată la doi ani după răscoalele din 1888 nu străbate decît puțin și indirect din mizeria, din crunta exploatare care-i ridicase pe țărani. Același lucru se poate spune și despre *Păcat* sau *În vreme de război*, deși în aceasta din urmă Caragiale face un *viguros portret de chiabur* (s.n. Șt. O.) în cîrciumarul Stavrache".

Luînd, pare-se, în serios acest muștru administrat marelui nostru clasic, în limbaj 1952, scenaristul a lărgit, cum spuneam, unghiul din care privește lumea satului de la sfîrșitul veacului trecut, deși e evident că nu are nici o clipă intenția de a rămîne la ideea creării unui tablou al acestei lumi. Filmul ne face chiar de la început cunoștință cu imaginea mizeriei, a foametei, a bejeniei țăranilor, dar nu pentru a-i opune, sociologic, o imagine de contrast dramatic, aceea a hangiului înstărit, ci pentru un scop cu mult mai adînc, mai implicat în psihologia momentului ; adăugînd și ecourile războiului (prin acel excelent personaj alienat, interpretat de Mircea Diaconu), regizorul a urmărit să demonstreze *starea*, cadrul psihologic în care e posibilă o evoluție ca a lui Stavrache, spre diluție, spre alienare, spre nebunie ; într-un mediu al mizeriei funcționează perfect mecanismul avariției. Stavrache *devine* avar, asta este limpede în filmul lui Alexa Visarion, dar devine nu atît pentru că eșuează în plan sentimental (cum sublinia un critic), avariția lui nu e urmarea eșecului în dragoste și în viața conjugală, ci dimpotrivă, el începe să adune avere tocmai pentru a izbîndi în iubire, pentru a-i oferi soției sale mirajul avuției ; apetitul său pentru bani se naște și crește ca o tumoare malignă, stimulat și de împrejurarea că hangiul rămîne custodele, apoi moștenitorul averii fratelui său. Din acest punct încep — și Visarion procedează nu numai cu abilitate, dar și cu discreție — sondajele în subconștient. Punctul de sprijin al stărilor

Scanned with OKEN Scanner

psihice ale personajului se deplasează treptat, dragostea sfîşietoare pentru soţie pierde din interes, în locul ei apărînd dorinţa de a avea un copil (moştenitor al averii), iar apoi, după ce Ana pleacă, singurul impuls al stării dramatice degringolate e teama că fratele s-ar putea întoarce la averea lui. Demn de apreciat este felul cum a demontat şi a recompus Alexa Visarion mecanismul alienării acestui personaj, al căderii lui în capcana propriei patimi. Sînt în film nu atît secvenţe remarcabile, cum s-a semnalat, ci idei şi sugestii de film mare, ca de pildă subtila relaţie dintre Dumitru şi Stavrache. Dumitru, nebunul blînd (ecou din *Năpasta*), victimă a războiului, umblă în neştire prin sat, pe cîmp, se ţine ca un cîine credincios de Stavrache ; nu-i o simplă sugestie că destinele celor doi se vor interfera, ci e ceva mai mult, o comunicare şi o înţelegere în subconştient, înţelegere la care se ajunge fără nici un fel de vorbe, căci într-o secvenţă următoare îl vedem pe Dumitru în şaretă, alături de Stavrache, ca două semne de mirare tragice ; mai tîrziu, într-o altă fază a evoluţiei lui Stavrache, regăsim ecuaţia răsturnată : hangiul îl urmează pe nebun, semn că destinele lor s-au împletit, că cel dintîi a ajuns la condiţia celui de-al doilea, că, adică, procesul alienării s-a încheiat. Nicăieri în nuvela lui Caragiale nu există vreo sugestie asemănătoare ; Dumitru este invenţia scenaristului, dar cît de fidel a rămas el, totuşi, operei literare, care îl poartă pe Stavrache exact spre acelaşi deznodămînt !

Dumitru nu este însă singurul personaj inventat de scenarist ; Ana, soţia hangiului, şi Petre, sluga lui, ca să nu vorbim decît despre personajele principale, cu pondere în dinamica dramaturgiei filmului, sînt creaţii ale scenaristului, personaje care îşi găsesc foarte bine locul în conflict, au motivaţii logice şi identităţi precise, sprijinind credibil procesul alienării hangiului. Analizînd cu pătrundere relaţiile dramatice ale filmului, Valerian Sava găseşte asemănări evidente şi ecouri din *Moara cu noroc* ; Stavrache e într-adevăr rudă bună cu Ghiţă nu numai în ce priveşte dorinţa lui de a aduna avere, ci şi în felul cum o face : el acceptă tacit relaţia dintre soţia sa şi popa Iancu, fratele său, căpitan de hoţi, ca şi Lică Sămădăul ; pe hangiţă o cheamă Ana, ca şi pe cea din *Moara cu noroc* ; hanul este aşezat într-un spaţiu cu virtuţi tragice conţinute ; însingurarea şi avariţia (cu un plus

Scanned with OKEN Scanner

de rapacitate și nimicnicie în cazul lui Stavrache) au în ambele cazuri drept complement lașitatea, dusă pînă la promiscuitate morală. Ideea unei paralele între cele două filme pare într-adevăr tentantă, dar e dreptul celui care a enunțat-o s-o facă. În ce ne privește, vom observa, în opoziție cu majoritatea opiniilor critice exprimate, că *Înainte de tăcere* este un film și nu doar un exercițiu de stil. Un film cu lipsuri care țin mai ales de rotunjimea și cursivitatea operei cinematografice mature, de o insuficient stăpînită dorință de a fi original, de a *crea* în fiecare secvență, de a oferi prin fiecare imagine o valoare plastică (la nevoie decupabilă și demnă de expus separat), de a folosi actorii nu numai ca purtători ai cuvîntului, ci ca semne plastice fundamentale, valorînd în același timp imaginea nu numai sau mai ales nu atît vizual cît ideatic ; personajele nu se mișcă într-un spațiu fizic creat pentru ele, ci spațiul lor e izvorît din ele, avînd substanța și vibrația lor tragică. Poate că Alexa Visarion n-a reușit să conjuge perfect aceste intenții, dar de aici pînă la a-i privi filmul cu o îngăduință politicoasă (dată fiind excelenta lui reputație în teatru) distanța ni se pare prea mare. Toată lumea își exprima încrederea că viitoarele opere ale lui Alexa Visarion vor fi minunate. Noi ne asumăm riscul să afirmăm că și *Înainte de tăcere* este o operă care — cu toate lipsurile semnalate fără menajamente de critică — lasă în urmă multe lucrări mai... profesionale, mai puțin minate de teatralitate, semnate de regizori experimentați, care însă nu au nimic de spus și nici nu caută ceva demn de spus.

Într-o situație cu totul specială s-a aflat romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război :* în decursul a mai puțin de doi ani, cartea a fost ecranizată de două ori, mai întîi de Mircea Veroiu — *Între oglinzi paralele* (1978) și apoi de Sergiu Nicolaescu — *Ultima noapte de dragoste* (1980). Vom vedea îndată cît de diferit au procedat cei doi cineaști și la ce distanță unul de altul se situează rezultatele obținute de ei.

La baza scenariului scris de Mircea Veroiu au stat, în principal, prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și piesa *Jocul ielelor* din care cineastul a ales personaje, idei, atmosferă, stări de spirit, sugestii etc., pe care apoi le-a structurat după un plan propriu, le-a trecut printr-un interesant proces în care au acți-

Scanned with OKEN Scanner

onat — inteligent combinate — două forțe : una care îl respecta pe Camil Petrescu și alta care aducea un punct de vedere propriu, un filtru original aparținînd cineastului. Așa s-a făcut că filmul *Între oglinzi paralele* (5) nu-i o ecranizare în sensul strict al cuvîntului, ci o creație proprie căreia trebuie să i se adauge amendamentul — pe care regizorul însuși l-a menționat pe ecran — „inspirată din opera lui Camil Petrescu".

Eroul principal este cel al romanului *Ultima noapte...* — Ștefan Gheorghidiu și fondul dezbaterii îl constituie povestea de dragoste (sau de gelozie !) a acestuia, poveste care se împletește destul de abil — și aici apare meritul scenaristului — cu o altă poveste, mai complicată și mai marcată sub raport social : prietenia dintre Ștefan Gheorghidiu și Gore (vom vedea mai jos cine este acesta). Oglinzile paralele nu sînt altceva decît aceste două povești (în fapt, două lumi) în care se reflectă eroul principal ; o lume a intimității sale psihologice, a sufletului său torturat de iubire și gelozie, și o alta a acțiunii sociale de care se simte atras (destul de vag însă și numai sub influența prietenului Gore). Paralela poate fi extinsă însă — și cineastul o face destul de clar — asupra tabloului social general specific epocii dinaintea și din timpul primului război mondial ; opoziția dintre o pătură socială suprapusă (exprimată prin familia Gheorghidiu și cei din jurul ei) și o alta exploatată, care fierbe ca un vulcan gata să erupă (filmul surprinde limpede și sugestiv starea clasei muncitoare și spiritul ei de acțiune revoluționară). Așadar, iată oglinzile paralele între care se mișcă eroul principal și, odată cu el, spectatorul, solicitat mereu, ba chiar incitat — prin mijloace artistice rafinate — să privească în ambele oglinzi și să pătrundă starea dramatică, fluxul tensional ce rezultă din această opoziție. Este mai mult decît interesant procedeul lui Mircea Veroiu de a desprinde idei și sugestii din diferite opere petresciene și de a le împleti apoi ingenios într-un întreg artistic nou, cu valoare de inedit ; avem a face, fără îndoială, cu un procedeu creator care depășește faza atît de obișnuită a ecranizării simple.

Cine sînt Ștefan Gheorghidiu, Ela, Nae Gheorghidiu, Lumînăraru și ceilalți știm din *Ultima noapte...* Dar cine este Gore, acest ziarist cucerit de cauza clasei muncitoare, acest om de acțiune tipic pentru epoca respectivă, acest luptător care îl

Scanned with OKEN Scanner

îndeamnă pe Ştef să coboare din sferele abstracte ale filozofiei sale pe solul aspru al realităţilor sociale ? Panseul pur teoretic al lui Ştef „Dreptatea este deasupra noastră şi este una pentru toată lumea şi pentru toate timpurile ; dealtfel termenul *dreptate* nici nu are plural, nu se poate spune *dreptăţi*", este întîmpinat de opoziţia realistă a lui Gore : „În schimb *nedreptatea* are plural : *nedreptăţile* pe care le suferă muncitorimea, de pildă, *nedreptăţile* războiului... Nu mă împac cu felul tău, Ştef, de a concepe *dreptatea*". Fără îndoială, Gore este un aliaj obţinut prin „topirea" mai multor personaje din *Jocul ielelor* (poate şi din alte părţi) : ceva din Gelu Ruscanu (certitudinea politică izvorîtă din contactul cu o realitate socială minată, în structura ei, de vicii incurabile) ; ceva din Praida — care, iritat de conceptul abstract al dreptăţii (concept teoretizat de Ruscanu) îi opune ideile sale — şi ele limitate, ameninţate de dogmatism, dar, oricum, aflate pe un teren al realităţii : „Este drept *numai* şi *tot* ceea ce slujeşte cauza pentru care luptăm, cauza muncitorească" ; şi, desigur, ceva din destinul lui Petre Boruga.

Întorcîndu-ne la eroul principal, la Ştefan Gheorghidiu deci, vom observa că Veroiu l-a menţinut foarte aproape de datele lui originare, după cum a păstrat cu fidelitate atmosfera, relaţiile, principalele caractere ale romanului *Ultima noapte...* Sîntem aproape siguri că la baza interpretării pe care Mircea Veroiu o dă operei lui Camil Petrescu, la baza acţiunii sale de transfer cinematografic stă o exegeză bogată din care nu lipseşte eseul lui G. Călinescu asupra lui Camil Petrescu (v. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 658—666). Personajele acestei lumi au posibilitatea — cum zice Călinescu — „să-şi privească eul într-o desăvîrşită indiferenţă faţă de problemele materiale" ; „numai un individ stabilizat în societate poate avea răgaz să trăiască lăuntric. Căci tendinţa de a se ocupa de viaţa interioară este vădită". În *Ultima noapte...*—roman de experienţă, de *cunoaştere*—„bărbatul iubeşte femeia şi este robit ei, dar e în stare în acelaşi timp s-o observe, se umple de cea mai animalică gelozie, putînd să se scruteze însă pe sine. Eroul e operator şi pacient, impulsiv şi lucid". „Întîia problemă a lui Gheorghidiu este de a se apropia cît mai mult sufleteşte de nevasta lui. Şi cum el explorează metafizicul, înţelege să comunice în această sferă de preocupări cu so-

Scanned with OKEN Scanner

ția lui". Paginile romanului zugrăvesc „tragedia unui bărbat lipsit de o noțiune pozitivă a femeii, care cere acesteia ceea ce ea nu poate da" (...) „Apoi soția se dovedește geloasă fără obiect și necredincioasă cu disimulație". „Avem în fața noastră un nou Des Grieux, care înșelat, părăsit, nu poate trăi fără o Manon. Așa cum este, femeia îi e necesară, ea i-a devenit un vițiu" (...) „toată gelozia lui Gheorghidiu rămîne un fenomen psihic particular". „Invederată este agitația continuă a eroului, care pare a voi mereu să ne convingă (...) că întîmplarea lui este enormă, că suferința lui este extraordinară, că o astfel de tragedie e nemaiauzită".

Sigur, Veroiu putea desprinde chiar din roman aceste caracterizări, dar fina analiză călinesciană i le-a oferit cu generozitate și meritul cineastului stă în faptul de a le fi înțeles perfect și, mai ales, în capacitatea de a le fi concretizat în imagine artistică subtilă, convingătoare, de un rafinament apropiat atît de cel al prozei, cît și de cel al exegezei.

I s-a adus o nedreaptă acuzație de calofilie. N-o împărtășim ; imaginea este frumoasă, dar nu calofilă. Zugrăvirea epocii se face printr-o imagine elaborată cu gust, cu real simț al frumosului, al plasticii subtile (operator : Călin Ghibu). „Atmosfera de *belle époque*, cu o lume ce se leagănă în huzur, inconștientă de fierberea vulcanică subterană" (I. Sîrbu — *Camil Petrescu*, Junimea, 1973, pag. 151) are ecouri impresioniste, dar care nu se expun în sine, ci zugrăvesc adecvat o lume ; totodată însă imaginea are, în multe secvențe, valențe realiste (nu naturaliste) care echilibrează impresia generală fără a părea compensații voite, ci conjugîndu-se firesc, în spiritul adevărului epocii. Toate acestea denotă o gîndire regizorală integratoare, matură deci, o sensibilitate artistică reală, o capacitate creatoare pe care puțini dintre regizorii noștri o au. În filmul lui Veroiu fiecare secvență este *plină*, fiecare cadru e compus firesc și are densitate, aerul dintre personaje vibrează ; actorii sînt, aproape toți, exact ceea ce trebuie, slujesc excelent ideile regizorale ; replica are substanță și cursivitate, este inteligentă, subtilă (e drept că asta nu era greu de realizat atîta vreme cît la baza scenariului stau pagini de Camil Petrescu). Ion Caramitru, George Constantin, Elena Albu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorel Vișan joacă excelent. Elenei Albu doar i-am fi dorit mai multă mobilitate interioară.

Scanned with OKEN Scanner

Între oglinzi paralele este un film de bun nivel artistic, un film dintre acelea, puține, care constituie pași înainte în arta cinematografică românească, un film care ar putea rezista pe ecranele lumii.

La puțin timp după acest film al lui Mircea Veroiu, gelos parcă pe succesul acestuia, Sergiu Nicolaescu abordează și el, cu mare îndrăzneală și grabă, romanul lui Camil Petrescu. Ziceam „cu mare îndrăzneală și grabă" pentru că apropierea sa de *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* e gestul unui om care n-a pătruns mai întîi profunzimile cărții și nu și-a pus cine știe ce probleme privind posibilitățile, capacitatea sa de a transpune cinematografic materia sensibilă și complexă a romanului. Formula „inspirat din romanul lui Camil Petrescu" e ambiguă, urmărind a-l pune la adăpost pe cineast, care vrea să ne spună astfel că nu a ecranizat romanul, ci doar s-a inspirat liber din el. (Nu făcuse la fel — pînă la un punct — și Mircea Veroiu ? Și ce bine ieșise!) Modul în care s-a inspirat e limpede : a luat ceea ce se putea lua repede, la prima lectură (Sergiu Nicolaescu e întodeauna grăbit ; altfel cum ar fi realizat în cîțiva ani peste 20 de filme ! ?) ; nu s-a complicat cu fascinantul spectacol al ideilor — atît de specific lui Camil Petrescu — nu s-a intimidat nici în fața întinsei și, adesea, rafinatei exegeze asupra romanului, care îl putea îndruma spre esența cărții și nu doar spre faptica ei cea mai ușor descifrabilă. Poate că cineastul l-a citit pe Pompiliu Constantinescu care, vorbind în general despre literatura lui Camil Petrescu, zice : „Literatura d-lui Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor, simplificată în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral aplicat mai ales în iubire, femeia e un animal cochet, inferior sufletește, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior". Această caracterizare o regăsim în filmul lui Sergiu Nicolaescu, dar mult simplificată, cum dealtfel e întreaga lucrare cinematografică — un modest transfer de la spectacolul ideilor la spectacolul faptelor. Și nici măcar faptele nu sînt doar cele din roman, căci Nicolaescu le-a schimbat, le-a „ameliorat", a colaborat cu romancierul deviind biografiile unor personaje, creînd altele, după o logică străină romanului ; este cunoscută mania regizorului și a „actorului" Nicolaescu de a aduce toate filmele la sine. Ca să aducă și *Ultima noapte...*

Scanned with OKEN Scanner

la sine (și pentru că nu-și putea îngădui să joace el rolul lui Ștefan Gheorghidiu — pardon, al lui Tudor Gheorghiu) a „creat" un personaj pe talia sa : avocatul Nicolau (Nicolau, de la Nicolaescu, firește !), care domină filmul cu zîmbetul forțat și cu vocea baritonală, cu ținuta de bărbat impunător și cu alura de cuceritor — date cu care „actorul" ne-a obișnuit în atîtea pelicule. Acest avocat strică de fapt filmul, căci se expune ostentativ și cînd e și cînd nu e nevoie de el. Apare la împărțirea moștenirii, la licitația fabricii, dar mai ales pe front unde, în scene puerile, face pe viteazul și, în același timp, îl torturează pe Tudor Gheorghiu (care îl socotea amant al soției sale). Aceluiași Nicolau — ofițer viteaz — i se rezervă o moarte de prim-plan (ne aducem aminte moartea lui Pascalopol din Felix și Otilia, unde protagonist era același Sergiu Nicolaescu), dar ce secvență naturalistă, prost jucată și cu efect invers ! În sfîrșit, după ce am vorbit despre moartea acestui Nicolau, să încercăm a ne referi mai în voie la ceilalți și mai ales la Tudor Gheorghiu. De ce a fost nevoie ca un nume frumos ca Ștefan Gheorghidiu să fie schimbat cu altul, mai comun, aproape banal ? (Și nu e singurul personaj supus acestui tratament). Răspunsul e simplu : pentru ca cineastul să aibă mînă liberă în a-l manevra cum dorește și în a-i confecționa o biografie liberă de tutela lui Camil Petrescu. E aproape sigur că autorul filmului s-a temut de personajul petrescian, s-a temut și de carte și chiar de autor, de acest mare „psiholog al dragostei" (cum îl numea Perpessicius), la care „luciditatea și preciziunea analizei se înrudește cu a marilor moraliști ai literaturii franceze și înaintea tuturor cu Stendhal însuși". Era greu — pentru cineastul obișnuit a face repede un film — să se complice (presupunînd că ar fi avut capacitatea) cu personaje dificile de tipul lui Ștefan Gheorghidiu, cel care, obișnuit să înțeleagă, e silit să cunoască și să-și creeze singur noi ipoteze fructuoase și neliniști intelectuale, „într-o sete de cunoaștere mereu mărită care, chiar cînd e numai exaltare, nu e totuși decît semnul unei inteligențe deosbite, continuu activă..." (Emil Gulian).

Din „romanul unei clarificări interioare" — cum îl caracterizează I. Sîrbu (*op. cit.*, pag. 212) — în care eroul, în contact cu drama războiului mondial, depășește limitele anihilante ale dramei erotice care macină existența, Sergiu

Scanned with OKEN Scanner

Nicolaescu păstrează cîteva cadre golite de substanță, alcătuind o poveste la îndemîna oricui, o poveste care, pînă la un punct, e pasabilă și rezistă doar în fața celor care nu au citit romanul și care nu-și pun problema relației acestuia cu filmul.

„Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală", iată fraza care declanșează drama erotică a eroului și pe care filmul o preia ca punct de plecare al tribulațiilor lui Tudor Gheorghiu. Ceea ce urmează însă e atît de puțin față de roman, încît trimiterea la acesta e un gest riscant. Eroul filmului nu-i stăpînit de nevoia de a realiza „absolutul în dragoste", ci de o simplă gelozie, iar itinerariul rezolvării dramei sale, deși trece prin grozăviile războiului, ca în roman, e totuși altul, căci eroul nu se detașează de teritoriul devastat al iubirii prin cunoașterea dramei generale a umanității și prin realizarea sentimentului solidarității, ci își „finalizează" drama prin căutarea cu obstinație a plutonului de execuție. Sigur, e mai spectaculos, dar nu mai adînc și nici într-un caz mai frumos. Mai ales că aceste secvențe de final amintesc flagrant de *Pădurea spînzuraților*, cum s-a remarcat deja.

Nesatisfăcătoare e și distribuția. Vladimir Găitan nu acopere suprafața personajului, figura sa fiind prea imatură, iar efortul interiorizării, al trăirii intense a sentimentelor, al pătrunderii ideilor rămîne epidermic. Frumoasă, dar fără prea mult talent — Ioana Pacula, a cărei Elenă (o umbră a Elei) îmbină comun „animalul de lux" cu o ușoară vulgaritate. O schiță sigură ne oferă Gh. Dinică (Costică !), tipul politicianului afacerist. Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Mihăiță, Ernest Maftei ș. a. completează o distribuție care nu se remarcă prin nimic deosebit.

Filmul lui Sergiu Nicolaescu rămîne o tentativă nereușită de a apropia cinematografia de marile valori ale literaturii noastre. El aduce încă o dată în discuție problema relației dintre cele două sfere de creație, vrînd parcă să ne facă inamici ai acestei relații, deși nu sîntem. Și nici n-am vrea să fim. În ciuda faptului că și filmul la care ne vom referi în continuare e de aceeași factură.

După două lucrări (*Decolarea* și *Septembrie*) în care făcuse reale promisiuni și în care reținuse atenția prin acuratețea stilului, prin simplitatea narațiunii cinematografice,

Scanned with OKEN Scanner

prin capacitatea de a lucra cu simboluri și, mai ales, prin valențe poetice originale, regizorul Timotei Ursu semnează, în 1978, o peliculă, *Al patrulea stol* (1) care — dat fiind punctul ei de plecare : piesa lui Sebastian *Jocul de-a vacanța* — îi putea confirma și ridica într-un plan superior aceste calități. Din păcate nu s-a întîmplat așa și cauza stă în modalitatea de adaptare a piesei, în neînțelegerea sensurilor ei fundamentale sau în teama de a le păstra și comunica spectatorului de azi. Aduși în imediată actualitate, eroii lui Sebastian nu mai puteau rămîne cu trăsăturile lor definitorii : suferința însingurării, inadaptabilitatea, visul evadării spre o lume mai frumoasă, spre o viață mai plină de sens. Relația individ-societate este astăzi alta, altfel de determinări acționează în această relație și Timotei Ursu — scenarist și regizor — a încercat un transplant care, de la început, n-avea cum să reușească fără un tratament îndrăzneț, fără investigarea curajoasă a spațiului în care circulă eroii spre a găsi justificări reale comportamentului lor. Că această investigare nu a fost făcută, filmul ne lăsa să obesrvăm cu ochiul liber. Ce a făcut însă Timotei Ursu ? A dezbrăcat personajele sebastianiene de hainele lor originale — singurele în care le stăteau bine, singurele care le dădeau o identitate — și le-a împrumutat altele, noi, (sau i-a lăsat goi, chiar și la propriu, uneori) care însă nu sînt ale lor, nu sînt cîtuși de puțin pentru ei. Eroii nu mai au *temeiuri* pentru ceea ce fac ; a sugera vag mici drame sentimentale (în cazul Corinei și al lui Ștefan) în locul unor autentice drame ale însingurării, ale inadaptării sociale — înseamnă a bagateliza opera literară de la care se pornește, a-i schimba sensurile. Și atunci se naște întrebarea : de ce trebuie să recurgem la operele înaintașilor, dacă nu ne propunem să le valorificăm (prin ecranizări, în cazul de față), să le descoperim noi sensuri rezonante în actualitate ? Numai pentru a împrumuta numele personajelor și cîteva situații care să stea la temelia unei construcții proprii de o modestie dezarmantă ? Categoric, nu avem acest drept. Ideea „adaptării libere" nu este nici fericită nici profitabilă, cel puțin filmul *Al patrulea stol* asta demonstrează.

Preluînd din *Jocul de-a vacanța* conturul ideii — nu ideea însăși, nu miezul ei — și numele personajelor (Corina, Bogoiu, Madam Vintilă, Ștefan, Maiorul — de ce nu și Jeff,

Scanned with OKEN Scanner

acesta devenind un oarecare Nelu !), scenaristul-regizor Timotei Ursu a făcut prima mare greşeală transplantînd acţiunea de la munte la mare !!! Gafă de neiertat, care strică de la început poezia, inefabilul şi însuşi temeiul naraţiunii dramatice. Marea, oceanul sînt pentru personajele sebastianiene *visul*, *altceva*-ul permanent la care aspiră atît de sincer, speranţa că există pe lume ceva frumos la care te poţi gîndi, chiar dacă ştii că niciodată nu-l vei atinge. Vraja aceasta este distrusă fără milă de Timotei Ursu, căci el îşi „cazează" eroii la o cherhana, pe malul mării, unde visurile lui Bogoiu — atît de delicat transmise şi Corinei — se izbesc brutal de un vapor ruginit, eşuat la malul mării şi devenit, chipurile, simbol şi speranţă al marilor călătorii pe oceane (pe care regizorul le înţelege la propriu). Această idee scenografico-regizorală schimbă radical tonalitatea operei lui Sebastian, coboară totul din poezie în banală realitate. Au fost anulate cu o duritate surprinzătore (la un regizor ce se dovedise, altădată, delicat) chemarea spre *altceva*, dorinţa de a evada dintr-o existenţă banală, tentaţia depărtărilor şi necunoscutului, starea de visare care dădeau personajelor — lui Bogoiu şi Corinei, în special — o inefabilă frumuseţe, le scoteau — fie numai şi pentru timpul vacanţei — din prozaicul cotidian. Totul este înlocuit cu întîmplări şi relaţii de toată ziua, cu stări, cu gînduri, cu sentimente mărunt-terestre : se face plajă (şi nudism), se mănîncă peşte şi se bea vodcă cu stacanul, ca la cherhana, se cîntă şi, firesţe, se iubeşte. Unele „amănunte" din piesa lui Sebastian sînt înlocuite — în efortul lui Ursu de a moderniza, de a actualiza — cu alte amănunte, *la zi* : radioul cu televizorul, iar „Eine kleine nacht musik" — incredibil ! — cu un meci de fotbal !

Dacă cineva i-ar fi cerut să eradicheze fără milă toată poezia piesei lui Sebastian, regizorul n-ar fi reuşit s-o facă atît de perfect cum a făcut-o de bună voie şi nesilit de nimeni şi să transforme totul într-o banală poveste de vacanţă pe care putea s-o scrie şi singur, lăsîndu-i lui Sebastian pacea de care are nevoie.

A vorbi, în aceste condiţii, despre interpretare şi despre celelalte componente ale filmului devine aproape inutil. Toate personajele sînt mărunte — uşoară excepţie făcînd cuplul principal Corina — Ştefan (Violeta Andrei — Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Iliescu) și numai spre finalul filmului cînd, datorită exclusiv interpretării, se cîștigă în substanță dramatică. Bogoiu nu nu și-a găsit în Boris Ciornei omul pe care îl merita, iar Maiorul schițat de Const. Guriță abia dacă se observă. Agreabilă Ileana-Stana Ionescu în rolul doamnei Vintilă. Nelu are o figură bună, dar actorul (? !) Ștefan Maitec nu *vorbește*, ci rostogolește un fel de conglomerat de sunete din care nu se înțelege nimic. Ne-am amintit, văzîndu-l și... ascultîndu-l, de un semnal de alarmă tras — la un colocviu teatral — de Liviu Ciulei, care se arăta îngrijorat de felul cum vorbesc tinerii nu numai pe stradă, ci și pe scenă (și, iată, și pe ecran), fără cea mai mică grijă pentru dicțiune, pentru frumusețea limbii.

Ultimele două filme de la acest capitol * ne oferă, în schimb, șansa de a rămîne în continuare adepți ai relației active dintre literatură și cinematograf. Ne fac această bucurie regizorii Constantin Vaeni și Mircea Mureșan.

Deși diversă, tematica filmelor lui Constantin Vaeni are un ax stabil care s-ar putea numi *patetismul politic*. Filmele lui sînt politice nu în sensul larg („nu există operă de artă care să nu fie angajată politic"), ci în sensul că însăși politica devine motiv tematic și substanță a operei. *Zidul* rămîne exemplar din acest punct de vedere, dar i se alătură ferm și *Buzduganul cu trei peceți* și cel de-al treilea film al său, *Vacanță tragică* (3), realizat pe un scenariu de Const. Mitru după *Nada florilor* și alte povestiri de Mihail Sadoveanu. Se poate naște ușor — și aparent cu justificare — întrebarea : ce legătură există între acesta și primele două filme ale lui Vaeni ? Acțiunea se petrece într-un ostrov din apropierea Fălticenilor, la sfîrșitul secolului trecut, în preajma răscoalelor țărănești din 1888, în plină epocă a afirmării cercurilor socialiste. Între această epocă și epoca lui Mihai Viteazul sau cea din anii ultimului război mondial (*Zidul*) ce fire subterane ar putea exista ? Și totuși... Există punctul de vedere *unic* al regizorului om politic, al creatorului de azi care știe să descopere linia de continuitate, indestructibila uniune dintre toate marile acțiuni ale istoriei

* Pînă la încheierea acestei cărți filmul *Bietul Ioanide* (4) încă nu rulase pe ecranele Iașului, deși de la premiera bucureșteană trecuse aproape un an !

Scanned with OKEN Scanner

noastre, sensul major comun al acestora. Diferențele dintre cele trei filme sînt, fără îndoială, multe și mari, atît sub raport tematic, cît și, mai ales, ca valoare artistică. *Vacanță tragică* este cam departe de primele două, fiind cel mai mic film al lui Vaeni, ceea ce nu înseamnă că este o peliculă slabă. Calificativul ei oscilează între satisfăcător și bun și dacă nu depășește această condiție, de vină este numai scenariul, în care pe primul plan stau faptele în detrimentul acuității ideilor. Const. Mitru nu este un gînditor, el alcătuiește scenarii din scrierile lui Sadoveanu fără a sesiza profunzimea subtextului, acel inefabil abur al ideii adînci cuprinse în texte de mare simplitate. Trama extrasă de el pentru scenariul *Vacanței tragice* are, desigur, o notabilă viabilitate, e chiar interesantă într-o măsură, dar semnificațiile ei nu sînt îndeajuns luminate, caracterele rămîn palide, iar relațiile prea mult simplificate.

Acțiunea regizorală — asta se observă destul de ușor — a ridicat cota valorică a scenariului, dar Const. Vaeni n-a avut cum atinge, cu acest text, nivelul filmelor sale anterioare. S-ar părea că nici nu-i convin mișcările în spații deschise ; în *Zidul* sonda pe zone reduse profunzimea stării psihologice, tensiunii interioare fiindu-i suficient, dacă nu chiar necesar, claustrul perfect ; *Buzduganul cu trei peceți* miza pe dinamica interioară a ideilor, pe scînteietoarea lor înfruntare ; *Vacanță tragică* însă „iese în larg", își duce personajele în spații deschise care solicită ele mai întîi atenția spectatorului, propunîndu-i farmecul peisajului și originalitatea integrării omului în acest specific peisaj. Cu sau fără voia regizorului, personajele sînt acum privite mai mult în existența lor imediată, descrierea omului în peisaj prevalînd asupra cercetării interiorității lui, fapt care n-ar fi o defecțiune prea mare dacă filmul nu și-ar propune surprinderea procesului de formare a unei conștiințe în contact cu noile idei ale epocii. Ilieș, eroul central — un adolescent deschis spre lume, capabil să judece drept mai ales datorită fondului său propriu de cinste și puritate — trăiește experiențe presupus decisive pentru formarea caracterului și convingerilor sale politice de mai tîrziu. Impregnarea pe pelicula sensibilității și conștiinței sale a *semnificațiilor* întîmplărilor tragice la care e martor rămîne însă timidă, eroul asistînd destul de pasiv la dinamica faptelor. Poate și pentru că ce-

Scanned with OKEN Scanner

lelalte personaje nu-l solicită suficient : nici activistul socialist (interpretat modest de Mircea Diaconu), nici comisarul Vacamar (o eboşă de personaj datorată lui Mircea Albulescu), nici pescarii din ostrov (poate cu excepţia Mutului, bine jucat de Remus Mărgineanu) n-au pregnanţa şi farmecul unor oameni de excepţie, capabili să marcheze definitiv sensibilitatea şi conştiinţa unui adolescent.

Filmul surprinde însă o bună atmosferă de epocă în acele secvenţe din tîrgul Fălticenilor, atmosferă în care ideile politice sînt evidente, mugurii activităţii revoluţionare stau gata să plesnească, activiştii socialişti întreprind acţiuni îndrăzneţe, se aud numele lui Marx şi Engels, e pomenit *Contemporanul* şi Nădejde, se flutură cu curaj un stindard nou, al dreptăţii sociale, se conturează conflicte dure între activiştii socialişti şi poliţie, conflicte cu finaluri tragice ; într-un cuvînt filmul ne oferă o imagine destul de sugestivă asupra *stării politice* a sfîrşitului de veac XIX şi acest fapt înscrie *Vacanţa tragică* — aşa cum spuneam — într-o continuitate de preocupări ale regizorului Const. Vaeni. Chiar dacă îi lipseşte dinamismul ideilor din *Buzduganul cu trei peceţi* şi acuitatea lor din *Zidul*, noua peliculă rămîne rudă bună cu acestea. Ea afirmă totodată şi o altă constantă în activitatea regizorului : vocaţia tragicului. În toate cele trei filme ale lui Vaeni personajele centrale mor : Victor din *Zidul* este împuşcat după ce iese din ascunzătoarea în care timp îndelungat a tipărit *România liberă* ilegală ; Mihai Viteazul din *Buzduganul...* este ucis după ce afirmă şi realizează practic visul său şi al neamului : unirea celor trei ţări surori ; în *Vacanţă tragică*, muncitorul Sandu, activist socialist, este împuşcat după ce răspîndeşte în mijlocul ţăranilor ideile noi ale dreptăţii şi ale luptei. Eroii mor, dar crezul lor politic se afirmă cu putere. Fiorul tragic apare deci ca dimensiune specifică operei cinematografice a lui Vaeni, fapt ce particularizează creaţia sa, anulînd totodată prea limitatele opinii asupra posibilităţii tragediei în arta noastră actuală.

Şi iată, în sfîrşit, ultima peliculă a acestui capitol, ultima în ordine cronologică şi, în acelaşi timp, corolar calitativ al întregii serii de ecranizări din această perioadă : *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* de Mircea Mureşan. Oprindu-se asupra romanului *Ion* — gest temerar, dar şi absolut necesar

Scanned with OKEN Scanner

în vasta acțiune de valorificare cinematografică a operelor configurative ale literaturii noastre — regizorul a avut mai întîi garanția colaborării cu unul dintre cei mai talentați și experimentați scenariști, Titus Popovici (care scrisese și scenariul *Pădurii spînzuraților*). Acțiunea lor s-a concretizat într-o lucrare cinematografică de amplă respirație epică, respectînd și comunicînd convingător, cu forță narativă, dimensiunile ideatice și psihologice ale celebrului roman. Filmul *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* (5) face efortul și reușește în cea mai mare parte să preia formula de mare construcție epică a romanului, acea formulă pe care Eugen Lovinescu o alătura celei a *Comediei umane* sau formulei epicii tolstoiene : „... formulă ciclică a zugrăvirii nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui *vast panou curgător de fapte învălmășite* (s.n.Șt.O.), ce se perindă aproape fără început și fără sfîrșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate, deci, și această zugrăvire nu printr-o selecțiune de elemente simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile". Deși pîndită de ochiul neiertător al banalității, metoda unei astfel de zugrăviri ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei — zice criticul—nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală. Dacă această caracterizare a romanului este suportată cu brio și de film, înseamnă că acesta traduce cinematografic romanul nu numai în literă, ci și în spirit, nu numai la nivelul faptelor, ci și la cel al semnificațiilor. Într-un film de dimensiuni neobișnuite (peste trei ore și jumătate) avem o imagine cuprinzătoare, diversă, pregnantă, viu colorată a vieții unui sat ardelean din trecut, o imagine care, în ciuda evasilimitării la perimetrul material și spiritual al unui sat, sugerează întreaga structură social-politică, morală, culturală etc. a unei întregi zone — în speță, a Ardealului. La crearea acestei imagini au contribuit nu numai inventivitatea scenaristului și regizorului, puterea lor de a concentra, de a rezuma fără a scăpa trăsături esențiale, ci și iscusința operatorului Ion Marinescu și perfecta adecvare a muzicii (Gheorghe Zamfir), a decorurilor (Marcel Bogos) și costumelor (Neli Merola), toate contribuind la constituirea unei atmosfere dense ce păstrează specificul epocii, dar și detașarea unui „ochi" contemporan care nu numai privește, ci și *vede*, cercetează și judecă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și romanul, filmul se construiește în jurul eroului central, Ion, figură de o marcată frustețe, personaj caracteristic al prozei lui Rebreanu, „expresie a instinctului de stăpînire a pămîntului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strînsă, o viclenie procedurală și cu deosebire o voință imensă" (Lovinescu). Se poate spune că regizorul a făcut o adevărată descoperire în persoana actorului Șerban Ionescu, care parcurge dificila partitură cu o siguranță de interpret matur, experimentat, în ciuda faptului că e primul său rol în film. Actorul (bine îndrumat regizoral) are o figură expresivă și degajată, de un firesc cuceritor, ferit de încrîncenare deși e puternic marcat de destinul cumplit al personajului său. El găsește pentru acesta echilibrul între violență și șiretenie, între umilință și dîrzenie, între voință debordantă și putere de așteptare ; personajul său e diplomat și voluntar, pătimaș și chibzuit, dur și tandru, rămînîndu-i totuși ca dominantă a destinului său tragic patima pentru pămînt, această cumplită povară seculară a țăranului român, acest pendant al fricii de sărăcie și nu — cum se consideră de obicei — al poftei nesăbuite de avere.

În versiunea cinematografică, Ion capătă o notă nouă față de roman (primul care a semnalat-o a fost criticul Valerian Sava — meritul revenindu-i în întregime —, dar observarea ei nu-i poate scăpa nici chiar spectatorului obișnuit) : patima lui pentru pămînt nu-i atît — sau nu-i numai — marea suferință ancestrală a posesiunii, ci și o încercare justițiară de întoarcere a pămîntului la cei care l-au avut mai înainte (și l-au pierdut din nevrednicie). Așa se și explică — am crede — lipsa din atitudinea eroului a acelei „beții a unei înalte emoții" în fața ogorului aurit de spice sau în fața brazdei proaspete. Ion sărută pămîntul nu cu patima posesiunii, ci cu liniște, cu sentimentul calm, stăpînit al unei înfrățiri fără de care viața nu poate dura. Este temperată — și socotim procedarea drept inspirată și necesară — viziunea mai veche asupra personajelor centrale în care Lovinescu, de pildă, vedeă doar *fiarele* angajate într-o luptă pe viață și pe moarte. Așa se explică, apoi, faptul că pămîntul, ogoarele, întinsul peisaj natural filmat cu iscusință de Ion Marinescu (cu un deosebit simț al spațiului și al vibrației naturii) pare a se abstrage încrîncenării drama-

Scanned with OKEN Scanner

tice a personajelor, expunîndu-se armonios şi remarcîndu-se prin frumuseţe, opulenţă şi exuberanţă vegetală.

Şi pentru a rămîne încă în preajma eroului central trebuie să spunem că sînt foarte bine dimensionate şi dozate toate relaţiile lui cu celelalte personaje, în special cu Vasile Baciu, socrul său, cu Ana, cu Gheorghe şi Florica, cu familia Herdelea, atît el cît şi toate acestea circumscriindu-se unui context social-uman, politic şi psihologic de o mare amplitudine şi diversitate, specific epocii şi locului. Sînt pregnante şi conforme cu spiritul romanului personajele de context: învăţătorul Herdelea, ins bun şi omenos, dar umil şi oportunist din cauza sărăciei şi a poverii familiale; preotul Belciug, împletind sentimentele religioase şi naţionale cu răutăţi de om mărunt şi moralist găunos; avocatul Grofşoru, candidat fără şansă în alegeri, volubil şi uşor superficial apărător al ţăranilor; vine apoi o întreagă galerie de portrete mărunte — dar nici o clipă nesemnificative — ţărani, jandarmi, domnişoare, tineri, funcţionari, jurişti, negustori etc., care completează, umplu, dau viaţă tabloului general, atît de divers caracterologic social şi naţional. Aproape fără excepţie, regizorul a găsit pentru fiecare interpretul potrivit, ceea ce face ca distribuţia să fie una din principalele calităţi ale filmului. Remarcabile contribuţii au Octavian Cotescu (Herdelea), Ion Besoiu (Belciug), Tamara Buciuceanu, Leopoldina Bălănuţă, Ion Hidişan, Costel Constantin. Dar înainte de aceştia ar fi trebuit să subliniem remarcabila creaţie a lui Petre Gheorghiu în rolul lui Vasile Baciu şi a Ioanei Crăciunescu în rolul atît de dramatic al Anei.

Blestemul pămîntului, blestemul iubirii este o reuşită nu numai a regizorului Mircea Mureşan, ci a cinematografiei noastre, o reuşită care, împreună cu alte două-trei lucrări la care ne-am referit mai înainte, revitalizează — după multe compromisuri şi eşecuri — relaţia cinematografiei noastre cu literatura.

Suferinţele comediei. Platitudinea divertismentului

Poate mai mult ca în oricare altă perioadă din scurta sa istorie, cinematograful suferă, între 1971 şi 1980, de lipsa

Scanned with OKEN Scanner

comediei de calitate și a filmului de divertisment. S-au produs circa 20 de pelicule reclamînd genul, dar puține sînt onorabile : doar *Toamna bobocilor* de Mircea Moldovan (cu toate defectele semnalate), *Lumea se distrează* (1), filmul de montaj al lui Alecu Croitoru (1973), *Tufă de Veneția* realizat pe un scenariu de Valentin Silvestru (1977) și *Totul pentru fotbal* de Mircea Radu Iacoban și Andrei Blaier (1978). În rest, încercări, eforturi fără rezultat, rateuri.

În 1974, de pildă, Geo Saizescu rata cu dezinvoltură șansa unei bune comedii avîndu-l în centru pe Păcală. Cu toată marea popularitate a eroului și cu tot folclorul, mult și frumos, care se adună în jurul acestuia, filmul rămîne minor — o suită de întîmplări și glume, fără un fir conducător, fără o idee-ax, ci doar o peliculă distractivă susținută de cîțiva buni actori de comedie : Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Cozma Brașoveanu și alții. Vulgarizînd evident, cineva scria — după premieră — că Păcală a fost plasat în ceea ce Blaga numea „spațiul mioritic". Îngăduitor spațiu !

Același Geo Saizescu „reușise" cu doi ani mai înainte, în 1972, ca, printr-o acțiune regizorală neinspirată și pripită, să diminueze verva comică și ascuțimea satirică specifice scrisului lui Ion Băieșu și să realizeze un film căznit, *Astă seară dansăm în familie*, în care nici măcar actorii nu mai reușeau să-și impună farmecul și spontaneitatea.

O idee frumoasă a avut, în schimb, Alecu Croitoru : el a adunat din filmele și jurnalele altora „o mie de întîmplări hazlii" și le-a grupat în jurul unui punct fix ; nevoia lumii de a se distra, reușind să obțină un film cursiv și unitar în ciuda diversității tematice și de stil a bucăților montate. Hazul secvențelor filmate este întregit de un comentariu subtil și ironic, șfichiuitor și sarcastic, amar și îngăduitor — după caz, pe care îl face scriitorul Valentin Silvestru. Și nu doar întîmplarea decide ca următorul film la care ne referim, *Tufă de Veneția* (5), să fie scris tot de Valentin Silvestru.

Apariția pe ecrane a unui scriitor satiric, autor al mai multor volume de savuroasă și șfichiuitoare comedie, a unui ascuțit și constant practician al umorului, apariția deci pe ecrane a lui Valentin Silvestru în chip de scenarist a fost o întîmplare fericită care ar fi trebuit să se producă mai

Scanned with OKEN Scanner

demult și, mai ales, care ar fi trebuit să urmeze. Aproape toți scriitorii de comedie de la noi și-au încercat o dată sau de mai multe ori șansele în film, dar reușitele au fost puține. Tentativa lui Valentin Silvestru trebuie salutată mai întîi pentru că ne propune un mod propriu de a aborda comedia, un mod propriu nu numai ca structură cinematografică, dar mai ales ca gîndire, ca posibilitate de a descoperi umorul în obișnuințele noastre cotidiene, în felul cum ne organizăm viața, cum ne divulgăm defectele de caracter, de educație, cum ne dăm în spectacol insuficiențele intelectuale, culturale, morale etc. Autorul atîtor schițe umoristice prețuite de cititori și de auditorii posturilor de radio, de telespectatori și spectatori de teatru, are o causticitate bonomă, așezată, sfătoasă, de tip moldovenesc, care însă nu arde și nu ustură mai puțin; de multe ori ácele cu vîrf ascuțit sînt ascunse în „pernuțe" moi, frumos colorate și avînd formă de inimioară ca în *Tango* sau *Lumbago*; alteori upercut-urile autorului sînt trimise fără menajamente asupra precarității morale, asupra prostiei, lașității, lichelismului, birocratismului, suficienței și insuficienței intelectuale. O evidentă intenție de eradicare prin divulgare, biciuire și ridiculizare a unor prea frecvente vicii și nimicnicii de care ne izbim la tot pasul, o sănătoasă acțiune de asanare morală, iată ce-și propune scriitorul și, în cazul de față, cineastul Valentin Silvestru. Ochiul lui e pătrunzător, cuvîntul nu iartă, iar rîsul e medicamentul care atacă „boala" încercînd să o vindece; funcția socială a comediei e mai clară aici ca oriunde. Schița *Cana* — poate cea mai reprezentativă pentru calitatea scrisului lui Valentin Silvestru și, cred, cea mai reușită și în caleidoscopul cinematografic la care ne referim — e un concentrat de privire critică asupra prostiei combinate cu birocrația și cu ideea fixă. Prost, birocrat și cu idei fixe e un melanj de etichete ce se poate aplica multora, dar cînd ea se aplică unui personaj cu o anume responsabilitate și poziție socială, atitudinea critică, satira, miezul comic al faptului cunosc augmentări pînă la absurd și grotesc. Interpretul rolului principal, Toma Caragiu, a parcurs acest drum cu o siguranță caracteristică, transformînd schița într-o bijuterie a genului. O microcomedie de moravuri, exemplară ca varietate de tipuri și ca unitate a structurii comice, este *Petrecerea*, în care personajul interpretat de Ion Caramitru provoacă o adevă-

rată paradă ridicolă de măşti întristătoare, ca şi romanţul grotesc dintre Stela Popescu şi Marin Moraru (*Carpeta*). Sînt miniaturi excelente, cu rezistenţă de sine stătătoare, ceea ce-i lipseşte filmului, fiind un comperaj inspirat, care să-i asigure necesara cursivitate şi unitate formală ; zic formală pentru că numai despre o astfel de lipsă de unitate poate fi vorba, altfel *Tufă de Veneţia* fiind un zig-zag comic al cărui liant interior îl constituie stilul şi unitatea viziunii comice a scriitorului.

Unii i-au reproşat filmului distribuţia regală, observaţie cel puţin ciudată ; ca şi cum dacă printre actori ar fi fost şi unii necelebri sau mai puţin cunoscuţi, asta ar fi dus de la sine la o sporire calitativă a interpretării. Nouă însă ni se pare tocmai dimpotrivă, că actorii, fiind foarte buni, suplinesc lipsa unui ferm punct de vedere regizoral, ei colaborînd direct cu scriitorul, slujindu-i intenţiile.

S-a încercat în acest dificil gen şi un regizor fără antecedente în comedie : Iulian Mihu. Filmul său, *Nu filmăm să ne-amuzăm* (1), deşi foarte acid, nu poate evita didacticismul. Nici Ion Popescu-Gopo nu reuşea în tentativa lui de a scoate comedia din suferinţă prin *Comedie fantastică* (5) şi *Poveste de dragoste* realizate în 1975 şi 1976.

În cea dintîi regizorul îşi propune să ţină pasul cu ceea ce se petrece cu cinematograful mondial, unde una din temele preferate şi, deci, frecvente, o constituie viaţa cosmică a pămînteni lor sau viaţa pămînteană a extratereştrilor. Prudent, cineastul ne pune în gardă asupra caracterului filmului ; să nu ne aşteptăm, zice, la un film ştiinţifico-fantastic, ci pur şi simplu la o comedie. Precizarea aruncă un dubiu asupra peliculei, dubiu de care nu putem scăpa nici după vizionare, căci rămînem cel puţin miraţi de eterogenitatea tratării, de caracterul hibrid al lucrării care nu se bazează, într-adevăr, pe ştiinţă şi nici pe fantastic, ci doar pe oarecare fantezie lăsată să improvizeze într-un domeniu al ştiinţei (neştiinţifice !) şi al fantasticului (nefantastic !). Fire inventivă, Gopo a imaginat o poveste nostimă cu un profesor-inventator nu numai de rachete cosmice, ci şi de laboratoare în care însuşi omul poate fi creat. Sigur, idee-sfredel a gîndirii omeneşti, idee dacă nu obsesivă, cel puţin persistentă a omului de ştiinţă modern. Dar să tratezi o asemenea temă fără o elementară bază ştiinţifică, doar cu glume de comedian e — se

Scanned with OKEN Scanner

vede — riscant ; riști adică să nu convingi pe nimeni, să pari un geambaș cu surîsul pe buze, ceea ce e cam puțin. De la tulburătorul *Solaris* al lui Tarkowski încoace, tema destinului cosmic al omului a căpătat o anume gravitate ; fără îndoială nu excludem posibilitatea tratării temei și în registru comic, dar excludem procedeul tratării superficiale, pe baza unei imaginații abia tangente la temă. Străin, de fapt, de problemele elementare ale relației omului cu cosmosul, Gopo a vrut să rezolve problema ce și-a pus-o stînd pe pămînt, ceea ce este, de la început, o miză cam mică. Aici, pe pămînt, își urmărește eroul de dimensiuni cosmice (profesorul inventator) și blîndul extraterestru venit să descopere noi surse de energie ; întîmplările sînt mărunte, prelucrate, unele, după *Steaua fără nume* (profesorul-inventator e un fel de Miroiu, iar directorul o Domnișoara Cucu). Filmul cîștigă însă dintr-o dată, aproape în mod miraculos, spre final. Secvența (de cîteva minute) în care tînărul născut în cosmos își trăiește drama însingurării, justifică de fapt întreaga peliculă (fără a-i putea acoperi, firește, toate confuziile și naivitățile). Gopo a avut aici una din scînteile de inteligență care l-au impus mai ales în domeniul animației. Esența umană, vrea el să spună, nu poate fi alterată, omul rămîne pămîntean și o ființă care, chiar ajunsă la perfecțiune, nu se poate înstrăina de semeni, nu poate trăi singur. Excelent este interpretată această secvență de către George Mihăiță. Pentru ea merită să suporți tot filmul ; de fapt ea este filmul.

În cea de a doua comedie a sa — *Poveste de dragoste* (4) —, Gopo, deja familiarizat cu ecranizarea unor pagini ale lui Ion Creangă (vezi *Harap Alb*), a încercat să repovestească celebra *Poveste a porcului*, s-o repovestească modern, îmbrăcîndu-l pe purceluș în costum de marțian, iar scroafa, distinsa lui mamă, nefiind altceva decît o uriașă navă cosmică ; navă trimisă pe pămînt... după flori, pe care extraterestra regină a Cetății de ceară (un fel de copie organizatorică a unui stup de albine) le mănîncă pur și simplu.

Pînă la un punct, povestea e ca în cartea lui Creangă, doar că e foarte mult simplificată și golită de substanță ; Creangă încarcă fiecare frază de adînci sensuri, cu o subtilă filozofie asupra vieții, cu meditații concentrate în vorbe simple, în atitudini și gesturi de o esențialitate maximă. Povestea lui e o savantă privire asupra vieții și a dragostei exprimată

Scanned with OKEN Scanner

cu genială simplitate. Gopo n-a reuşit să ia decît cadrul acesteia, faptele goale de sensuri, simplificînd... simplitatea, nedescifrîndu-i fiorul existenţial. El s-a lăsat furat de vechea-i înclinaţie spre nelimitată invenţie proprie, care ar putea duce la lucruri interesante dacă ar păstra spiritul poveştii, specificul ei sau măcar dacă ar avea o logică în desfăşurare. Filmul lui e însă dintre acelea în care e posibil orice, în care se întîmplă de toate fără preocuparea unei unităţi de stil şi de gîndire. Există mai întîi un povestitor (Radu Beligan) care începe să spună povestea, în timp ce imaginea ne arată ce spune el. Tautologie, am zis şi, ca şi cum ne-ar fi auzit, regizorul renunţă la procedeu, vocea povestitorului revenind extrem de puţin pe parcursul acţiunii şi în final. Apoi, cei doi bătrîni, Moşul şi Baba, vorbesc ce vorbesc şi odată încep să cînte (Baba cu o voce frumoasă şi proaspătă, de cîntăreaţă tînără, Moşul cu una mai adecvată). Am crezut că Gopo o întoarce pe film muzical, dar, iarăşi, ca şi cum nu i-ar fi plăcut vocile, renunţă şi la asta. Mai tîrziu ne va oferi balet astral, ba chiar şi un dans ultramodern cu desene animate. Justificarea desenelor animate în acest film e una singură şi anume aceea că Gopo e un bun desenator.

Credem că principala greşeală a lui Gopo e că şi-a scris singur scenariul şi că şi-a permis să inventeze fără măsură şi mai ales fără logică pe o pagină de proză care, în perfecţiunea ei, nu îngăduie aceasta. Supărătoare sînt şi versurile Flaviei Buref, sunînd cel puţin straniu alături de textul humuleşteanului (care se aude din cînd în cînd, deformat de o pronunţie neadecvată). Actorii vorbesc neglijent (interpretul Moşului, cel puţin, e un amator fără nici un har, în afară de masivitatea lui aproape ireală). Eugenia Popovici, Dan Ionescu, Carmen Stănescu joacă fiecare pe cont propriu, îngroaşă, toţi, liniile personajelor, recurg la stridenţe de gest şi vorbire. Dealtfel tot filmul este strident şi alambicat.

Doi colaboratori ai Casei de filme Patru, scenaristul Matty Aslan şi regizorul Haralambie Boroş au avut, în 1978, ideea (chiar dacă nu întru totul originală) de a face o antologie de scene comice — *Expresul de Buftea* (4) — selectînd ceea ce au socotit mai cu haz din filmele genului mai vechi şi mai noi. Am zis că ideea nu-i originală pentru că nu de mult a fost pe ecrane o retrospectivă a Hollywood-ului, alcătuită cam pe aceleaşi principii de antologare a secvenţelor

Scanned with OKEN Scanner

memorabile din filme care, puse unul lîngă altul, în ordine cronologică, alcătuiau istoria celebrei uzine de visuri. Dar şi la noi există un precedent şi anume acel fermecător film al lui Jean Georgescu, *Lanterna cu amintiri*, realizat în 1963.

Nu putem spune că *Expresul de Buftea* rezolvă problema crizei de comedie, căci el nu aduce nimic nou. Tot ce cuprinde sînt lucruri ştiute, văzute de multe ori, comentate şi calificate la timpul lor. Noutate ar fi viziunea cineaştilor de azi asupra a ceea ce antologhează, ideea-ax în jurul căreia se grupează secvenţele alese, maniera de montare din care ar fi trebuit să rezulte un stil, o gîndire integratoare. Din păcate o asemenea gîndire nu se degajă din scenariul lui Matty Aslan. El propune un pretext pe cît de simplist, pe atît de fără vervă comică, o idee, adică, neconcordantă cu materia antologată. În ciuda faptului că actorii puşi să susţină secvenţele-liant sînt buni comedieni (Dem. Rădulescu, Coca Andronescu, Jean Constantin, Nae Roman, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu), ei nu reuşesc să închege, pe textul dat, momente de comedie autentică, ceea ce face ca filmul să aibă căderi de ritm şi de temperatură comică ori de cîte ori pasagerii *Expresului...* se interpun în suita de secvenţe alese pe sprînceană din filme vechi sau mai puţin vechi. Am avut impresia, la vizionare, că cei doi cineaşti, Matty Aslan şi Haralambie Boroş, au socotit suficientă „găselniţa" şi au renunţat — voit sau nu — la efortul creator, la încercarea de a situa comentariul lor la nivelul artistic al secvenţelor ; ca să nu mai vorbim de necesitatea unui acord stilistic. Ne aducem aminte cu cîtă exigenţă a fost judecat filmul lui Jean Georgescu *Lanterna cu amintiri* tocmai din aceste unghiuri. Şi trebuie s-o spunem că prestaţia scenaristică şi regizorală era, acolo, superioară celei la care ne referim acum. Cineaştii noştri şi-au spus probabil că dacă totul e un joc, nu e nevoie de prea mult efort de creaţie ; miza lor a fost fără îndoială calitatea secvenţelor antologate. Din acest punct de vedere ei au dreptul la aplauze pentru cea mai mare parte a materialului ales. Ne reîntîlnim cu vechi filme de arhivă : *Maiorul Mura* [1], *Aşa e viaţa* [2], *Gogulică CFR* [3], *O noapte furtunoasă* [4],

[1] *Maiorul Mura* (1928). Scenariul : Jean Georgescu. Regia : Ion Timuş. Operator : Leo Schwedler. Interpreţi : Elvira Godeanu, Marieta Sadova, Jean Georgescu, G. Timică, Nae Tomescu ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

O *scrisoare pierdută*[5] şi cu comedii mai recente ; dacă pe acestea din urmă spectatorul obişnuit le-a recunoscut uşor, fiind interpretate de actori încă în plină activitate (Marin Moraru, Draga Olteanu, Ileana Stana Ionescu, Radu Beligan şi mulţi alţii), apariţia unor secvenţe cu Jean Georgescu, Elvira Godeanu, Ştefan Ionescu, Ion Talianu, Miluţă Gheorghiu ş.a., a derutat pe mulţi spectatori. Neavertizaţi nici de generic şi nici de comentariu asupra filmelor antologate, spectatorii — mai ales cei tineri — n-au înţeles de ce după un şlagăr modern li se oferea film mut. Nu mai spun că cinefilii serioşi ar fi dorit să ştie cine e actorul care-l interpretează pe suplul şi romanticul maior (să-i spunem măcar acum că e Jean Georgescu) şi cine e actriţa asupra căreia se îndreaptă tandra lui iubire (Elvira Godeanu). Cîţi ştiu apoi că aiuritul Gogulică nu era altul decît Ştefan Ionescu, că celebrul cupletist I. D. Ionescu (din O *noapte furtunoasă*) e Miluţă Gheorghiu, că Veta din acelaşi film e Maria Maximilian, iar Chiriac — George Demetru (presupunem că Radu Beligan — Rică Venturiano şi Al. Giugariu — jupîn Dumitrache au fost recunoscuţi de toată lumea). Spunem toate aceste lucruri nu numai pentru a informa cititorul, ci şi pentru a semnala una din hibele filmului, căci hibă trebuie socotit faptul de a nu face, într-un fel sau altul, trimiteri spre lucrările care au stat la baza scenariului, ca şi faptul de a nu spune la momentul potrivit numele unor mari interpreţi. Lista (incompletă) de la sfîrşitul filmului rămîne ineficientă ; majoritatea spectatorilor nici nu o citesc, căci e prezentată în timp ce în sală se aprind luminile şi spectatorii se precipită spre ieşire. Aceasta

---

[2] *Aşa e viaţa* (1928). Scenariul : Jean Georgescu. Regia : Marin Iorda. Operator : Leo Schwedler. Interpreţi : Jean Georgescu, Mady Stratt ş.a.

[3] *Gogulică CFR* (1929). Comedie neterminată. Interpret : Ştefan Ionescu.

[4] O *noapte furtunoasă* (1943). Scenariul : Jean Georgescu, după I. L. Caragiale. Regia : Jean Georgescu. Operator : Gerard Perrin (Paris). Interpreţi : Al. Giugaru, Maria Maximilian, Florica Demion, G. Demetru, Radu Beligan, Iordănescu-Bruno, G. Ciprian, Miluţă Gheorghiu ş.a.

[5] O *scrisoare pierdută* (1954). Realizare după spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti. Regia : Sică Alexandrescu, Victor Iliu. Interpreţi : Niki Athanasiu, Al. Giugaru, C. Antoniu, Ion Talianu, Radu Beligan, Ion Finteşteanu, Gr. Vasiliu-Birlic, Elvira Godeanu, Marcel Anghelescu ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

este explicația informațiilor pe care le oferim la subsol pentru acei cinefili care doresc să știe ce și pe cine au văzut.

Și acum, despre calitatea actului de selecție. Au fost, fără îndoială, alese unele excelente secvențe — pe primul loc situîndu-se cele din filmele turnate după piese de Caragiale. Cu adevărat antologice sînt : scena Rică Venturiano—Veta și Jupîn Dumitrache—Ipingescu (acesta din urmă interpretat de Iordănescu Bruno) din *O noapte furtunoasă ;* apoi scena discursurilor (Cațavencu interpretat de Ion Talianu, iar Brânzovenescu de Ion Fințeșteanu) din *O scrisoare pierdută,* ca să nu mai vorbim de excepționalul prim-plan al lui Grigore Vasiliu-Birlic plîngîndu-se lui Al. Giugariu de infidelitatea femeii (*D'ale carnavalului*). Toate acestea sînt culmi — aș zice inegalabile — ale comediei noastre. Lîngă ele stau cele cîteva secvențe cu marele Tănase, apoi altele, memorabile, interpretate de Toma Caragiu, de Marin Moraru și de alții. Un sentiment duios, care nu diminuează însă calitatea umorului, produc vechile filme, azi piese de arhivă, de care e foarte bine că ne amintim din cînd în cînd, ca un semn de omagiu pentru pionierii temerari ai cinematografiei românești : Jean Georgescu, Ion Timuș (*Maiorul Mura*), Marin Iorda (*Așa e viața*), Ștefan Ionescu (*Gogulică CFR*) și din nou Jean Georgescu (*O noapte furtunoasă*). Filmul lui Boroș îi nedreptățește pe Stroe și Vasilache, din al căror film *Bing-Bang* (1935) — existent în arhivă — ar fi putut alege cîteva secvențe, care ar fi fost cu siguranță mai izbutite și ar fi stîrnit mai mare interes decît unele modeste șlagăre și dansuri din comedii muzicale neconcludente (acestea fiind părțile cele mai slabe ale *Expresului...*, mai slabe chiar decît comentariul-pretext al scenaristului Matty Aslan). N-ar fi avut loc în această selecție secvența din *Acțiunea „Autobuzul"* (Draga Olteanu și Jean Constantin) pentru simplul motiv că umorul ei e de o ieftinătate jenantă. La o privire mai amănunțită am mai găsi și alte concesii făcute unor așa-zise comedii, dar ne mulțumim să notăm doar că era necesară o exigență constantă în selecția efectuată.

Cu toate observațiile critice ce i se pot face, cu toate că în esență este un artificiu, *Expresul de Buftea* umplea un gol în spațiul comediei noastre cinematografice.

Venind în cinematografie după o îndelungată activitate de dramaturg, Mircea Radu Iacoban a plecat de la piesa sa

Scanned with OKEN Scanner

Foootbal, dar din aceasta n-a mai rămas — în filmul *Totul pentru fotbal* — decît unele caractere, cîteva linii generale, cîteva relaţiii ; scenariul e o lucrare nouă, redimensionată nu numai în spaţiu, ci şi în adîncimea sondajului psihologic, în densitatea atmosferei, în pregnanţa tipologiei. Comedia cîştigă astfel în substanţă şi în capacitatea de... circulaţie printre spectatori, adică îşi cucereşte condiţia necesară propriei existenţe. Suita de năravuri şi moravuri din lumea fotbalului, tipologia foarte divers colorată, relaţiile de o factură cu totul inedită care se stabilesc între diferite categorii de oameni (jucători, antrenori, arbitri, observatori, organizatori, „aranjori", trăgători de sfori, chichiţomani etc. etc.) sînt surprinse de scenaristul Iacoban nu atît cu severitatea unui critic ce vrea să eradicheze cu orice preţ, cît cu umorul pişcător al unui iubitor de sport, dispus să-i urechească pe cei vinovaţi şi să-i facă puţin de rîs. Satira lui Iacoban e mai mult o şarjă amicală, rîsul lui e strengăresc, agreabil şi, la fel cu acele albinelor (puse, la sfîrşit, să-i gonească şi să-i penalizeze pe vinovaţi) provoacă... umflături care trec repede, cu simple comprese cu apă rece.

Dar oare ar fi trebuit mai mult ? Trebuia oare fotbalul — nu atît fotbalul ca joc, cît ca stare de spirit, ca atmosferă — pus sub focul necruţător al comediei „rele", eradicatoare ? Nu. Şi apreciem măsura găsită de Iacoban şi de regizorul Andrei Blaier ca fiind cea mai potrivită ; rîdem, ne distrăm, aşa cum se cade să facem la o comedie, din cînd în cînd devenim serioşi în faţa cîte unei probleme serioase strecurate cu abilitate, dar la sfîrşit plecăm cu aceeaşi dragoste pentru fotbal.

Citind pe afiş numele lui Andrei Blaier, spectatorul s-ar putea mira : numele acesta nu a mai fost întîlnit în comedia cinematografică. Dimpotrivă chiar, filmele făcute de el au fost, toate, filme grave, au abordat probleme majore ale actualităţii. Nu am depistat vreodată la Blaier nici măcar „printre rînduri" vreo nuanţă de comedie care să-i trădeze vocaţia ascunsă. Şi totuşi, iată-l semnînd o comedie şi încă una izbutită, cu secvenţe întregi demne de dat exemplu unor regizori cu state îndelungate în gen. Blaier „tratează" ponderat aceste situaţii, reliefîndu-le umorul conţinut şi nu — cum se întîmplă de obicei în comediile noastre — speculînd în primul rînd calităţile comice ale actorilor. Cînd, în cîteva

Scanned with OKEN Scanner

scene, dacă nu cumva chiar pe toată lungimea partiturii sale, Jean Constantin își etalează calitățile particulare de comedian (cam aceleași în toate filmele), substanța comediei lui Iacoban și Blaier se subțiază și deviază de la „direcția loviturii principale". Sigur, numerele individuale au oricînd loc în orice comedie, dar ele nu trebuie să spargă rotunjimea întregului și să se expună în sine, ci să se subsumeze ansamblului. Exemplar din acest punct de vedere în *Totul pentru fotbal* este Nicu Constantin în rolul comentatorului, care realizează nu numai un tip comic, ci întreține o stare permanentă de comedie consunînd cu tonul general al filmului.

În structura peliculei am simțit mîna sigură a regizorului experimentat care știe cînd și cît să pună din fiecare culoare, pentru ca tabloul să fie armonios ; am avut însă impresia că Blaier nu a mai controlat cu aceeași rigoare partea a doua a filmului („Ziua a treia", ca să folosim un subtitlu din film). Meciul propriu-zis a durat prea mult, fiind presărat cu prea puține scene de gen. În ansamblu însă — o comedie reușită — fapt care, cum am văzut, se întîmplă destul de rar.

Cunoscînd din interior lumea sportului, M. R. Iacoban ne-o dezvăluie — în cel de al doilea film al său — *Am o idee* (4) — cu tot ce are ea mai „personal", dincolo de jocul propriu-zis. Și se pare că acest „dincolo" e mult mai interesant decît fenomenul pentru care există, e mai interesant decît fotbalul, cel puțin sub aspect dramaturgic, căci se manifestă acolo, adică „dincolo", o sumă de caractere, de sentimente, se consumă idei năstrușnice, se produc confruntări neașteptate, se tocesc nervi, se cheltuie timp și alte... metale prețioase, ceea ce înseamnă că acest „dincolo" e un teren fertil pentru un comediograf cu ascuțit spirit de observație. Maniera în care Iacoban a abordat acest teritoriu s-a dovedit abilă, căci ne rămîne întreagă și nealterată simpatia pentru fotbal, determinîndu-ne însă să ne punem întrebări în legătură cu ceea ce se petrece în spatele lui. Astfel stînd lucrurile, *Am o idee* devine o comedie de moravuri și nu o comedie sportivă. Filmul — realizat sub bagheta regizorală a lui Al. G. Croitoru — e un insectar în care sînt prinși bine în ace antrenori incompetenți și slugarnici, conducători de club sforari, delegați de la federație, profitori și alte categorii de insecte ce roiesc în jurul unui club de fotbal. Tirul comediei

Scanned with OKEN Scanner

satirice se extinde însă și asupra altor aspecte ale vieții și asupra altor moravuri de care ne izbim la tot pasul (vezi cele petrecute în pivnițele motelului, vezi vînătoarea organizată pentru delegatul federației, vezi kitsch-ul unor așa-zise serbări populare, vezi impostura unor diriguitori artistici și instructori neartistici ș.a.). Mai mult decît în *Totul pentru fotbal*, filmul de față depășește sfera tematică, căpătînd un aer de generalitate. Paradoxal însă, filmul e *mai puțin* decît cel dintîi. Și e *mai puțin* datorită regizorului care, dotat pentru satiră, e mai șovăitor cînd calcă pe terenul comediei. *Totul pentru fotbal* era mai subtil, comedia era mai rafinată. Aici tușa comică e adesea ostentativă, prea groasă. Al. G. Croitoru (pe care l-am admirat pentru filme anterioare — în special pentru *Vîrstele omului* și *Lumea se distrează*) a reușit unele secvențe lucrate separat, dar asamblarea lor într-un tot, unitar și curgător, nu i-a ieșit.

Ori de cîte ori vorbește în general despre lipsurile — atît de evidente — ale filmelor noastre de actualitate, critica e foarte ... critică, foarte lucidă și foarte severă. Într-o cronică referitoare la comediile din viața satului se spunea că acestea nu reușesc, de regulă, pentru că „sînt considerate rurale". Adică potrivite șezătorilor ori serbărilor cîmpenești, îngroșate ca haz și rudimentare ca substanță, cu tipologii primitive și glume răsuflate, așa cum mai cred unii că arată gustul sătesc între două recolte. Observația e judicioasă numai că, imediat ce venim la obiect — de pildă la filmul *Dragostea mea călătoare* (3) — găsim că lucrurile stau bine, că „de data asta" un scenarist talentat a sesizat esența vieții satului și a scris un scenariu cu multe calități. Formula aceasta se repetă mereu, de la film la film și de la cronică la cronică, astfel încît, dacă cineva ar avea curiozitatea să adune la un loc observațiile critice făcute „în general", ar obține un tablou complet negru, în timp ce adunînd observațiile aceleiași critici făcute *la obiect*, ar obține un alt tablou, de o culoare mai deschisă, mai optimistă.

În ce ne privește, avem impresia că de la *Castelanii* (1966) pînă la *Dragostea mea călătoare* (1980) comedia cinematografică sătească nu a făcut nici un pas decisiv înainte. *Dragostea mea călătoare* (scenariul — Nicolae Țic, regia — Cornel Todea) e un mozaic de imagini din satul contempo-

Scanned with OKEN Scanner

ran, mozaic destul de fugitiv, de superficial, în care sînt surprinse şi cuprinse aspecte laterale şi de un cotidian prea puţin semnificativ ; ele nu depăşesc substanţa informaţiei de ziar, iar învelişul comic e atît de subţire că abia solicită zîmbetul (uneori de îngăduinţă). Ironia e peltică, încît birocraţia vizată se poate îngrăşa în continuare, infatuarea, prostia, invidia, grandomania n-au a se tulbura prea mult, căci scenaristul le tratează cu blîndeţe şi cu o atitudine de „asta-i situaţia !", iar regizorul retează şi mai mult vîrfurile ăcelor şi aşa prea tocite.

Se desprinde, totuşi, o figură frumoasă din acest film, o figură de om adevărat, de ceea ce ar trebui să însemne *om nou* : tînăra Simina, vicepreşedintă şi apoi preşedintă cu delegaţie a CAP-ului din Scăieni, dîrză, curajoasă, dinamică, cinstită, trup şi suflet pentru sat, capabilă să depăşească momentele grele create de cei trimişi pe lume ca să tragă sforile (adevărată categorie socială, foarte activă şi foarte răsplătită cu succese) şi să-i pîndească şi pîrască pe cei care muncesc. Interpretată cu aplomb şi cu farmec de Angela Ioan, tînăra preşedintă justifică existenţa filmului. O acompaniază şters Const. Diplan. Horaţiu Mălăele are cîteva numere proprii care puteau fi lipite oriunde, chiar şi într-o emisiune de varietăţi, iar Melania Ursu interpretează sincer rolul mic al unui personaj mare (prim-secretara unui judeţ). În rest, distribuţia este egală, monotonă, aproape anonimă. Este a doua oară cînd constatăm că încercările cinematografice ale regizorului de teatru şi tv. Cornel Todea nu ajung la nici un liman artistic.

Dacă nu reuşeşte cînd se inspiră din mediul rural, are oare ea, comedia, mai multe şanse cînd se combină cu genul poliţist ? Întrebare justificată de apariţia filmului *Şantaj* (1), scris de o cunoscută autoare de romane poliţiste — Rodica Ojog-Braşoveanu — şi de un regizor de comedie — Geo Saizescu. În mod normal, date fiind... datele problemei (şantajarea şi asasinarea unor ingineri care, cu ani în urmă, primiseră diplome false), n-ar prea fi loc pentru comedie. Abilitatea şi experienţa în materie ale lui Geo Saizescu fac însă ca umorul să se nască... din pămînt, din piatră seacă. Şi nu forţat, şi nu „cu orice preţ", cum s-ar putea crede, ci, adesea, în chip firesc, din situaţii, din confruntarea unor personaje „bune conducătoare de comedie", ca de pildă

cei doi eroi principali interpretați excelent de Ileana-Stana Ionescu și Sebastian Papaiani, sau ca trio-ul Cotescu-Șeptilici-Besoiu. Sigur că Saizescu nu-i specialist în genul polițist și asta se observă de la distanță. Lipsa de ritm, de tensiune, ața albă care se vede uneori și la cele mai ascunse cusături, desconspirările ne-voite și ne-dorite, linearitatea și simplitatea excesivă a tramei polițiste îi trădează neprofesionalitatea în gen. Există însă o suplinire din ambele direcții: polițismul rezistent al scenaristei și aplicația de comedian a regizorului se întîlnesc și se combină într-un tot destul de acceptabil, ceea ce face ca filmul *Șantaj* să se vizioneze cu destul interes. E greu însă de imaginat ce ar fi fost acest film fără cei doi interpreți principali citați mai sus. Ileana-Stana Ionescu, mai ales, e superbă în alerteţea ei severă, în duritatea ei (totuși feminină), în degajarea cu care emite ipoteze și ia decizii, în calda ei ironie mușcătoare la adresa docilului subaltern Sebastian Papaiani. *Șantaj* e un film tipic „de vacanță", care nici nu-l mulțumește, dar nici nu-l supără prea rău pe amatorul de comedie.

Cîteva titluri prezente pe ecrane în acest deceniu au contribuit... substanțial la compromiterea genului comic și a divertismentului: *Cîntecele mării* de Francisc Munteanu (1971), *Elixirul tinereții* (4) de Gh. Naghi (1975), *Operațiunea „Monstrul"* de Manole Marcus (1976), *Serenadă pentru etajul XII* (1) de Carol Corfanta (1977), *Fair-play* (5) de A. Danciu-Satmari, *Singur printre prieteni* (1) de Cornel Todea (1980), aproape toate rateuri perfecte.

Un loc aparte ocupă, în acest context, filmul — primul și ultimul — al regretatului Alexandru Bocăneț, *Gloria nu cîntă* (1), realizat în 1976—77, comedie cu un ton special, delicată și amară, acidă și tandră, poate chiar o falsă comedie, în orice caz filmul unui regizor dotat și inventiv, răpit cinematografiei tocmai în momentul cînd el îi făcea frumoase promisiuni.

Genul polițist — afirmare și derută

Șansa care părea să-i surîdă genului polițist după 1971 nu era datorată mediocrei serii de *B.D.*-uri semnate de Mircea Drăgan, ci celor cîteva filme *polițisto-politice* din

suita deschisă în 1972 de Sergiu Nicolaescu prin filmul *Cu mîinile curate* și continuată apoi de el, cu *Ultimul cartuș* (5) în 1973, și de Manole Marcus care a regizat alte trei filme : *Conspirația* (4) și *Departe de Tipperary* (4), ambele în 1973 și *Capcana* (4) în anul următor. Erau filmele unei perioade de mari tulburări și prefaceri politice decisive pentru nașterea noii orînduiri. Acțiunile care formează substanța acestor filme încep în primăvara anului 1945 ; se punea cu acuitate problema curățirii Bucureștiului de bandele de gangsteri care torturau populația urmărind compromiterea acțiunilor partidului comunist. Axul filmului îl formează povestea devenirii unui comisar comunist în focul acestor lupte. Scenariile (Titus Popovici și Petre Sălcudeanu) bine structurate, avînd tensiune și propunînd acțiuni dinamice, specifice genului, au fost transpuse onorabil de Sergiu Nicolaescu și Manole Marcus, valoarea filmelor, medie la început, scăzînd treptat pe măsură ce creștea numărul peliculelor. Față de ceea ce se realizase în etapa anterioară, titlurile de mai sus au însemnat totuși un pas înainte în edificarea genului. Au mai contribuit la aceasta Mircea Veroiu, în 1973, cu filmul *Șapte zile*, din nou Sergiu Nicolaescu, de data aceasta și ca scenarist al filmului *Un comisar acuză*, 1974. Tot el semnează filmele *Accident* în 1976 și *Revanșa* în 1978, aproape în același timp în care Mircea Mureșan semna *Împușcături sub clar de lună*, iar Virgil Calotescu — *Acțiunea „Autobuzul"*.

Observam și cu altă ocazie faptul că pînă și în filmul polițist Mircea Veroiu își păstra nealterată nota strict personală care se manifestase atît de pregnant în lucrările anterioare (*Nunta de piatră* și *Duhul aurului*) și anume tendința spre esențializarea specificului cinematografic, spre demonstrarea convingerii că aparatul de filmat are infinite posibilități de a exprima idei prin imagini, fără cuvinte. Principala calitate și justificarea artistică a filmului *Șapte zile* (1) stau în imaginea cu remarcabile virtuți plastice, în imaginea care contribuie decisiv la realizarea unei atmosfere, în imaginea cu puternice investiții dramatice. Scenariul (N. Ștefănescu) este modest, plin de locuri comune, de relații și acțiuni fără motivări psihologice sau sociale. Dar cît de frumos este făcut filmul ! Urmărindu-l nu simți nevoia „poveștii cinematografice". Iată de pildă superba secvență a

Scanned with OKEN Scanner

urmăririi : maşina aleargă fantastic şi în acest timp aparatul de filmat urmăreşte dalele străzii, încît spectatorul are senzaţia că şoseaua trece prin el. Apoi aparatul este mutat în spatele maşinii filmînd din nou şoseaua care rămîne în urmă ; se creează o fantastică senzaţie de curgere în gol, sugerînd riscul la care se expun urmăritul şi urmăritorul. Veroiu ştie să creeze tensiune folosindu-se doar de imagine. Pregenericul este exemplar în acest sens, introducîndu-ne de la început într-o stare tensională şi integrîndu-ne acesteia cu un firesc extraordinar. Este foarte interesant faptul că Veroiu introduce — pentru prima dată la noi (şi ar trebui văzut dacă nu cumva şi într-un spaţiu mai larg) — prioritatea imaginii faţă de dramaturgie în filme de acest gen. Filmul său este modern în cel mai deplin sens al cuvîntului, fără a fi în nici un fel tributar unei modernităţi facile sau împrumutate. Poate nu era genul poliţist terenul cel mai fertil pentru tipul de modernitate care-i este propriu regizorului şi care contravine într-o măsură ritmului alert al policier-ului, impunînd ferm meditaţia, receptarea elevată şi pretinzînd un spectator iubitor mai întîi de frumos şi abia în al doilea rînd amator de poveste captivantă.

Pentru filmul *Un comisar acuză* (1), Sergiu Nicolaescu şi-a ales o perioadă foarte tulbure din istoria noastră şi anume sfîrşitul anului 1940, perioada de tristă amintire a terorii legionare, perioadă în care au fost ucişi mari oameni de stat şi au avut loc masacre conduse de legionari împotriva adversarilor lor politici. Referindu-se deci la date concrete de istorie, scenaristul şi regizorul găseşte tonul cel mai adecvat pentru a le integra într-un film de ficţiune, care îi îngăduie eroului său principal, comisarul Moldovan, o mişcare liberă în păienjenişul de fapte şi întîmplări, precum şi rezolvări insolite ale conflictelor. Comisarul Moldovan este copia fidelă a lui Miclovan (din anterioarele două filme) a cărui moarte poate că a fost într-atît regretată de Sergiu Nicolaescu, încît l-a readus cu altă identitate dar cu aceleaşi date : slujbaşul intransigent, curajos, excelent profesionist, incoruptibil, gata să se sacrifice pentru a impune dreptatea şi adevărul.

Nu se observă în *Un comisar acuză* vreun semn de progres faţă de celelalte două filme de gen semnate de Sergiu Nicolaescu ; poate chiar dimpotrivă, unele nesiguranţe pro-

venind din scenariu, unele inadvertenţe şi momente în sine rup cursivitatea şi gradaţia acţiunii. Este prea evident efortul unui singur om de a face totul într-un film. Recapitulăm contribuţia lui Sergiu Nicolaescu : a dat ideea, a scris scenariul (împreună cu Vintilă Corbul, Eugen Burada şi Mircea Gîndilă), a asigurat regia şi a jucat rolul principal.

Cu următorul său film de gen, *Accidentul* (5), cineastul se situa în actualitatea unei teme ce preocupa în chip deosebit, prin 1976, societatea noastră : lupta cu delincvenţa.

Problema dezbătută de *Accidentul* este relaţia dintre omul aflat în derută şi semenul său dispus şi dator să-l salveze. Aparent paradoxală, dar adevărată în esenţa ei, afirmaţia cuiva că maiorul de miliţie Petria nu este urmăritorul şi penalizatorul celor doi delincvenţi, ci apărătorul lor — este, de fapt, miezul acestui film. Sigur că nu se pune o problemă fals umanitară, de a privi cu înţelegere melodramatică adică rătăcirea unor tineri, ci se pune problema unei relaţii de tip nou dintre oameni. E vorba de o anume încredere în substanţa umană a omului şi de încercarea de a o pune în valoare, de a o căuta chiar şi acolo unde pare să nu mai existe. Că nici Dumitru Carabăţ, scenaristul, şi nici Sergiu Nicolaescu, regizorul, nu reuşesc să trateze cu subtilitate şi într-o ţinută artistică adecvată această temă nobilă este altă chestiune, dar meritoriu rămîne faptul că ea a fost sesizată şi enunţată cu o anume sinceritate, dînd astfel filmului o valoare de inedit, de nou, ceea ce nu-i deloc puţin. Dar de ce ziceam că ni se pare nesatisfăcător tratamentul artistic al temei ? Pentru că scenariul nu reuşeşte să ocolească obişnuitele locuri comune, este lipsit adică de inventivitate şi prospeţime, pentru că dialogul e banal şi uneori didactic, pentru că lipsesc motivaţiile logice în declanşarea unor acţiuni (miliţienii îl scapă din mînă pe delincvent, în cîteva rînduri, într-un mod care ar presupune fie o naivitate accentuată, fie o lipsă de calificare elementară, ceea ce ne este peste putinţă să credem ; e mai curînd vorba de un impas în care cad cineaştii ori de cîte ori trebuie să găsească o soluţie ingenioasă, subtilă şi credibilă).. Peste toate acestea, *Accidentul* lasă mereu impresia că e făcut mai ales de dragul aventurii, de dragul spectaculosului efemer, împrumutat cu larghеţe din filme străine ieftine şi făcut cu ceva mai puţină profesionalitate decît acolo ; mă refer la şirul nesfîrşit de cascadorii cu

mașina : urmăriri, tamponări, răsturnări etc. pe care nu le neg în sine, ci numai pentru că nu au întotdeauna o justificare, pentru că nu sînt întotdeauna subsumate fie psihologiei personajelor, fie nevoii de a tensiona conflicul, fie necesității de a stimula acțiunea. În plus ele sînt și filmate cu o cuminţenie care le face monotone, lăsîndu-ne indiferenți în fotoliile de spectatori. Alex. David — altfel un om cu știința imaginii frumoase — s-a mulțumit să fugă cu aparatul în urma sau în fața mașinilor aflate în nebună alergare (fără a găsi sensurile pe care le găsise Călin Ghibu în filmul lui Veroiu citat anterior). Preocupat de prim-planurile maiorului Petria, de îndelunga lui menținere în cadru, operatorul lasă să-i scape aspecte esențiale ale unui film cu pretenții de ritm și tensiune. Și cu asta ajungem la o nouă deficiență a *Accidentului* și anume aceea de a fi „adus" treptat la interpretul maiorului care, firește, nu-i altul decît Sergiu Nicolaescu. N-am avea nimic cu faptul că filmul „se așează" pe umerii lui, dacă umerii lui ar fi ai unui actor de forță, care să reziste la o asemenea greutate. Dar nu-i Sergiu Nicolaescu un asemenea actor ; el vorbește nenuanțat, dînd aceeași importanță tuturor replicilor, e la fel de rigid și rece în toate situațiile și are o privire aproape invariabilă. În aceste condiții, a te instala în centrul unui film, înseamnă a-l strica. Ceea ce s-a și întîmplat, căci actorul-regizor îi trage spre sine și pe ceilalți interpreți, impunîndu-le o evoluție la nivelul epidermei, reducîndu-i la gesturi și mișcări exterioare, uitînd deci că oamenii sînt mai ales complexe de sentimente și de gînduri. Excepție fac doar Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ernest Maftei și Corina Constantinescu, actori cu experiență, care și-au conceput personajele pe coordonate interioare probabil din proprie inițiativă, căci prea sînt altfel decît nota generală a filmului. Valorosul actor George Mihăiță e „ajutat" să rateze o partitură pe care ar fi putut s-o rezolve excelent.

După patru ani de la filmul *Un comisar acuză*, comisarul Moldovan revine, în filmul *Revanșa* (5), luînd lucrurile de unde le lăsase ; genericul ne avertizează că ne aflăm în decembrie 1940, deci în aceeași epocă de mari tulburări politice, în care țara se afla sub teroare legionară și sub amenințare fascistă. Filmul pare superior celui din 1974, regizorul arătîndu-se mai stăpîn pe sine, mai ponderat și mai logic

Scanned with OKEN Scanner

în acțiuni, dîndu-i comisarului său dimensiuni mai firești, evitînd condiția supraomului sau supereroului care-i plăcuse atît de mult mai înainte. Epoca este surprinsă în date caracteristice, capabile să creeze atmosferă ; culori predominant închise, înceţoşate, străzi mohorîte pe care circulă oameni închişi în ei, îngrijoraţi, amenințaţi parcă din fiecare gang, de după fiecare colț. Muzica creează tensiune, sunetele sînt amenințări, stridențe care parcă vor să sperie. Nu există momente de liniște căci de peste tot răsar hainele negre de piele ale legionarilor, figurile lor de bandiți, pistoalele lor automate, mașinile lor alergînd mereu spre alte crime. O abilă țesătură de intrigi politice desfășurate în birouri somptuoase dă, în permanență, substrat și suport acțiunilor de pe stradă. Nodurile intereselor politice sînt fixate în locuri de foarte mare importanță : în anticamera generalului Antonescu, în biroul reprezentantului hitlerist și, indirect, chiar la Berlin. Telefonul joacă, în filmul lui Nicolaescu, un rol deosebit, căci toate legăturile, toate ordinele „de sus", toate dispozițiile se dau prin telefon ; personaje importante ale momentului (Antonescu, Sima) nu apar pe ecran, dar sînt prezențe spre care tind cei „vizibili" și dinspre care vin — pe firul telefonic — tot felul de dispoziții și ordine.

Folosind un scenariu la care a colaborat — ca și la filmul anterior — cu Vintilă Corbul, Eugen Burada și Mircea Gîndilă, Sergiu Nicolaescu a reușit să facă un film de atracție, un film în care epoca este prezentă cu trăsăturile ei specifice, inteligent surprinse și abil tensionate.

Pe acest fundal bine construit se desfășoară acțiunile comisarului Moldovan, angajat într-o luptă pe viață și pe moarte împotriva legionarilor și — în particular — împotriva lui Paraipan. De data aceasta personajul său este agreabil, cîștigă simpatia și adeziunea spectatorilor în primul rînd pentru că este cavaler al dreptății și adevărului, atît de specific filmelor de gen și westernurilor ; pentru că este curajos și isteț — ceea ce îl face să scape mereu din situații aparent fără ieșire ; pentru că are un adevăr de apărat (un adevăr al său ca individ particular, dar și un adevăr general, un adevăr-idee, o dreptate-idee). Ca interpret, Sergiu Nicolaescu e, acum, mai adecvat rolului, prin alura sa sportivă, prin plăcerea evidentă cu care joacă (uneori parcă se joacă). Din păcate rămîne, ca întotdeauna, deficitar la

capitolul *vorbire* ; e o defecțiune pe care nu și-a disciplinat-o în ciuda numeroaselor filme în care a jucat.

Revenind la regizor vom observa că acesta n-are nici un fel de scrupule în ce privește originalitatea ; în filmul lui sînt secvențe sau idei din alte filme — ale sale și ale altora. Din *Samuraiul* a preluat „cultul" pălăriei (pînă și maniera de a o așeza pe cap și a-i mîngîia borurile cum făcea Alain Delon) ; din *Cei șapte magnifici* a preluat atitudini și gesturi ca odihna-pîndă în poziție relaxată, cu pălăria pe ochi și cu arma la îndemînă ; ca să nu mai vorbim de atît de cunoscuta scenă din abator unde se confruntă cu numeroșii săi adversari printre leșurile atîrnate în cîrlige. De unde se vede că putem spune, parafrazînd o aserțiune cunoscută : „Filmele din filme se fac". Dar cum s-a mai văzut și la case mai mari, nu vom face din asta un cap de acuzare. Sîntem stimulați în această atitudine de faptul că filmul e, în general, bun, că ideile lui sînt clare și corespunzător susținute artistic.

Nu putem încheia fără a remarca excepționala interpretare pe care Gh. Dinică o dă sadicului comisar legionar Paraipan. Ca în toate filmele sale, acest actor se detașează de restul distribuției prin inteligență și subtilitate, prin profunzime și firesc.

O adevărată surpriză (mai bine-zis *mirare*) ne-a produs, în 1977, Mircea Mureșan venind spre genul polițist — probabil din capriciu — după izbutitele sale ecranizări (*Răscoala*, *Baltagul*, *Bariera*) și realizînd un film mărunt — *Împușcături sub clar de lună* (5) în care relatează extrem de simplu aventura neutralizării de către organele securității a unui bandit — fost ofițer în armata burgheză — care tortura populația unui sat din Ardeal. Povestea nu are nici un fel de racordare la realitățile vremii, la implicațiile sociale și politice ale anului 1947, cînd se petrece acțiunea, „cazul Olteanu" fiind privit în sine — ca un fel de joacă de-a hoții și vardiștii. Vaga aluzie la o sectă religioasă aflată în legătură cu răzvrătitul nu reușește să amplifice rezonanțele cazului. E adevărat că cineaștii au prezența de spirit sau bunul simț artistic de a nu exagera confruntarea dintre termenii conflictului, pedalînd mai ales pe starea de spirit a lucrătorilor de securitate, pe eforturile lor de a găsi calea cea mai eficientă spre a-l prinde pe bandit. Sînt destul de

Scanned with OKEN Scanner

bine caracterizați cei trei urmăritori — ofițerul (interpretat de Ion Besoiu), subofițerul (Ion Caramitru) și caporalul (Mircea Diaconu) — datorită mai ales farmecului personal și talentului actorilor. Filmul are și unele momente de suspens, e presărat și cu poante hazlii pe care le susține actorul Jean Constantin, beneficiază și de o frumoasă imagine care pune în valoare un splendid peisaj rural. Din păcate însă, totul e pus în slujba unui scenariu sărac și stîngaci scris de Petre Sălcudeanu.

De ceva mai ridicată valoare a fost pelicula din 1977 a lui Virgil Calotescu — *Acțiunea „Autobuzul"* (5).

Perioada care a urmat imediat după Eliberare, cu acutele ei conflicte politice și sociale, cu decisivele confruntări de clasă, a oferit cineaștilor teme demne de pus în dezbatere, subiecte pentru filme de larg interes. Anii, deceniile care au trecut de la petrecerea acelor evenimente le dau atît creatorilor, cît și spectatorilor o anume detașare în tratarea temelor și, respectiv, în receptarea lor, precum și posibilitatea unei judecăți nealterate de o prea marcată subiectivitate, ceea ce ridică opera cinematografică la un nivel de generalitate în stare să intereseze oriunde și oricînd. Să nu se creadă însă că această detașare (manifestă, desigur, în primul rînd, în plan estetic) ar exclude cumva ideea implicării creatorului și a spectatorului în derularea narațiunii dramatice. Scenarist experimentat și scriitor de talent, Ioan Grigorescu rezolvă abil această chestiune, astfel că *Acțiunea „Autobuzul"* este în aceeași măsură filmul unui caz dintr-o epocă dată, al unor oameni care au participat direct la el și acum îl pot judeca din fotoliul spectatorului, dar și filmul unui univers tematic — cum spuneam — de maximă generalitate. Asemenea calități deosebește această peliculă de altele mai vechi în care desprinderea de sensul individual, mărunt, al faptelor nu se realiza. Calitatea aceasta e un semn de maturitate nu numai a scenaristului, ci și a regizorului Virgil Calotescu. Schițată în cîteva linii (fără a-i dezvălui, firește, deznodămîntul) acțiunea e simplă : organele securității statului desfășoară o curajoasă acțiune de anihilare și prindere a unei bande de răufăcători care vor să transfere în străinătate planurile unor terenuri petrolifere. Procedeele sînt, în general, cele cunoscute din filme asemănătoare, dar cineaștii reușesc să le dea o susținută tensiune, o logică a desfășurării și,

în general, un ridicat coeficient de credibilitate. Miza principală a conflictului e acțiunea unui locotenent de securitate care intră în sînul bandei de trădători substituindu-se agentului trimis din străinătate. Se întîmplă însă că apare și agentul real, confruntarea dintre ei fiind, de fapt, sîmburele conflictului.

Cineaștii au meritul de a fi populat filmul cu personaje demne de interes, atît tabăra securiștilor — condusă de colonelul... Mircea Albulescu, cît și tabăra trădătorilor — condusă de fostul ofițer... Gh. Dinică — constituindu-se din caractere puternice, a căror opoziție naște o permanentă stare de suspens. Mai ales în ultima parte a filmului, în care cele două tabere se află „strînse" într-un autobuz, gata pentru înfruntarea decisivă, regizorul a știut să tensioneze stările sufletești, să schițeze scurt atitudini limită ș.a.m.d. Dar tot aici, Virgil Calotescu a și greșit : de dragul pitorescului comic, introduce printre pasagerii autobuzului o familie de corturari (interpreți — Jean Constantin și Draga Olteanu) care iau filmul pe cont propriu, transformînd secvența respectivă în comedie bufă și abătîndu-l de la linia principală.

O imagine frumoasă realizează operatorul Vivi Vasile Drăgan prin valorificarea peisajului montan (care are însă și neajunsul că adesea se expune în sine, fără funcție dramatică).

Genul polițist a mai avut în această perioadă cîțiva susținători ca N. Mărgineanu — *Un om în loden* (1) și Manole Marcus — *Cianura și... picătura de ploaie* (1) ambele realizate în 1978, apoi din nou Virgil Calotescu cu *Rețeaua S* (4) în 1980, dar, din păcate, la acest capitol s-au înregistrat și destule rateuri : *Agentul straniu* (4) de Savel Stiopul (1974), *Cercul magic* (4) de David Reu (1975), *Oaspeți de seară* (5) de Gh. Turcu (1977), *Cumpăna* (3) de Cristiana Nicolae și *Brațele Afroditei* (5) de Mircea Drăgan, ambele în 1979 ; ceea ce înseamnă că genul nu e încă suficient consolidat și nu are slujitori nici prea constanți și nici de prea mare valoare. Cele cîteva — foarte puține — excepții confirmă regula.

Filme pentru copii

Capitolul acesta este destul de sărac. El cuprinde filmele : *Aventurile lui Babușcă* (5) de Gh. Naghi și Geta-Doina Tar-

Scanned with OKEN Scanner

navschi (1973), *Alarmă în Deltă* (3) de același Gh. Naghi (1976), *Bunicul și doi delincvenți minori* (5) de Maria Callas-Dinescu (1976), *Misterul lui Herodot* (5) de Geta-Doina Tarnavschi (1977), *Roșcovanul* (4) de Fr. Munteanu (1977), filme cu caracter educativ și aventuros, dar de slab nivel artistic și, în general, minate de didacticism. Adevăratele filme pentru copii le realizează Elisabeta Bostan, specialistă de talie europeană a genului. *Veronica* (5) și *Veronica se întoarce* (3), ambele realizate în 1973 și *Ma-ma* (3), coproducție româno-sovieto-franceză din 1977, ridică stacheta artistică la un nivel superior ; feeria muzicală cu și pentru copii are în Elisabeta Bostan o promotoare constantă și inspirată.

Ei, încearcă a i se alătura Gh. Naghi și Draga Olteanu-Matei (din nou în postura de scenaristă) cu o ecranizare *Dumbrava minunată* (1), după Mihail Sadoveanu.

Alte filme

Mai dificil de integrat unei teme anume, cîteva filme se grupează sub acest titlu amenințat, firește, de eterogenitate. Sînt, mai întîi, două filme monografice — *Ciprian Porumbescu* de Gh. Vitanidis (1973) și *Aurel Vlaicu* (5) de Mircea Drăgan (1977) ; primul, un film patetic, urmărește mai ales vibrația sentimentului patriotic — și are momente izbutite din acest punct de vedere. Scopul principal al evocării a fost descifrarea figurii artistului-patriot, drama sa sentimentală trecînd în plan secundar ; procedarea lui Gh. Vitanidis a fost, desigur, judicioasă. El însă nu a disciplinat suficient materialul de care a dispus, nu a avut putere de selecție, astfel încît filmul e stufos și lung, amenințat de diluări și platitudini. Mircea Drăgan, în schimb, ratează cu totul șansa unui film generos despre Aurel Vlaicu. Scenariul e superficial, iar regia e pripită și neinspirată, recurgînd mereu la locuri comune și realizînd, ca urmare, o peliculă doar informativă, de valoarea unei pagini de manual școlar elementar.

Stîngaci au fost și autorii filmului *Mastodontul* (5) ; scenaristul Ioan Grigorescu și regizorul Virgil Calotescu își poartă filmul în mai multe zone tematice, dorind de fapt să spună povestea dramatică a unui savant patriot neînțeles, ale cărui

Scanned with OKEN Scanner

cercetări (prospectarea subsolului) sînt salvate și folosite rațional de comuniști.

Un film controversat a semnat Mircea Veroiu în 1975 — *Hyperion* (4). În ciuda aparenței de film științifico-fantastic *Hyperion* este povestea, cotidiană întru totul, a unei tinere femei care, aflată într-o stare de anxietate, își trăiește drama nerealizării afective. Miezul filmului se înscrie în dimensiunile unei drame moderne cu ecouri din Eminescu, Verlain și Alain Resnais, ecouri firești la un om „de carte" cum este scenaristul Mihnea Gheorghiu, dar surprinzător de vag asimilate în plasma filmului. Contribuția regizorală a lui Mircea Veroiu este inferioară filmelor sale anterioare. Îl recunoaștem doar în secvențele care apar pe ecranul televizorului : un peisaj straniu, în care drama eroilor are vibrație și tensiune.

Trecem fără regret peste *Cuibul salamandrelor* (5), coproducție româno-italiană, semnată de Mircea Drăgan ; trecem, în sfîrșit, și peste parodia lui Dan Pița numită *Profetul, aurul și ardelenii* (3) — film socotit drept primul western românesc (1977) și peste *Artista aurul și ardelenii* (3) al lui Mircea Veroiu (1979), pentru a ne opri la ultima peliculă din această suită — *Pruncul, petrolul și ardelenii* (3) semnată, iarăși, de Dan Pița, aceasta fiind superioară din toate punctele de vedere celor două încercări anterioare.

Am privit cu neîncredere primele filme western încercate de cineaștii noștri. Și nici nu ne-au plăcut ; imitau vrînd să fie originale, erau căznite în dorința de a părea firești și, în general, nu depășeau cu mult celelalte tentative europene pe care de atîtea ori critica noastră și nu numai a noastră le-a dezaprobat.

Dar iată că Dan Pița demonstrează că se poate face western românesc bun. Fără parodie, ci luînd lucrurile în serios așa cum le luau și cei mai serioși urmași ai lui John Ford. Ce-ar însemna „a lua lucrurile în serios" în materie de western știe orice cinefil : eroul să fie fără teamă și repros, să fie curajos, să se afle mereu acolo unde e primejdie și risc, să apere adevărul și dreptatea, să fie un excelent mînuitor al armelor (specifice), să vină la începutul filmului de undeva (fără să știm de unde) și să plece la sfîrșit spre altundeva (fără să știm spre unde), călare pe calul său, străbătînd peisaje naturale aspre, ciudate, pline de capcane. Avem în *Pruncul petrolul și ardelenii* un asemenea erou ? Avem. John Brad

Scanned with OKEN Scanner

îndeplinește cele mai multe din cerințele obligatorii. Filmul începe cu el, călăreț singuratic, venind, galopînd sau străbătînd cu prudență peisajul tipic. Spre deosebire de eroii clasici ai genului, John nu este îmbrăcat în alb ci în negru (intenție polemică ?). Dar „aerul" său de însingurat, de cavaler rătăcitor mereu în căutarea riscului, a confruntării decisive în numele dreptății, „aerul său de erou predestinat e surprins perfect de actorul Ovidiu Iuliu Moldovan, mai bun aici ca în oricare din peliculele anterioare ale seriei. Sigur că o parte din accentele principale nu cad asupra lui, sînt deplasate spre grupul de ardeleni — din care și el face parte — grup care se constituie, de fapt, ca erou principal al filmului, în aceasta constînd nota de originalitate pe care cineaștii români au impus-o sau, mă rog, încearcă să o impună genului. Oricum eroul — a cărui aură de legendă e mai puțin pregnantă decît în filmele originale — ocupă în economia filmului un loc important care-i îngăduie să facă suficiente isprăvi curajoase ce-l duc direct spre steaua de șerif (oferită, cu rugămintea de a o primi, după toate regulile genului). Ziceam că eroul principal e totuși grupul fraților Brad : Traian — șeful clanului, om matur, plin de o înțelepciune simplă și mucalită, păstrînd specificul său ardelenesc cu o sfințenie de nimic alterată —, Romulus, mezinul, comic în seriozitatea lui ambițioasă —, și Ion (alias John), pistolarul temut și omul incoruptibil. Frumoasă de la început, ideea urmăririi acestor pitorești ardeleni în peripețiile lor din vestul îndepărtat, atinge abia în acest film al lui Dan Pița nivelul unui autentic subiect cinematografic. Eroii — fiecare în parte și toți la un loc — ne cuceresc nu numai prin pitoresc și prin ineditul situațiilor în care îi pune ciudatul context social al vestului îndepărtat (cum se întîmpla mai ales în prima peliculă din această serie), ci și prin frumoasa și adînca lor umanitate. Cineaștii au sondat în interiorul lor, descifrîndu-le universul de gînduri și sentimente în care loc de frunte ocupă dorul de satul natal și dorința neclintită de a se întoarce îndată ce vor fi adunat ceva bani.

Sînt mai temeinic și mai subtil sudate relațiile interumane (excelente secvențele de conflict și de prietenie cu familia Orban), mai tensionate scenele de gen din salon și de pe strada mare, mai dinamice și mai frumoase cavalcadele, mai spectaculoase trucurile, mai specifice peisajele. Iar lumea ves-

tului e atît de bine schițată și colorată încît cu greu ar putea crede cineva că filmul e european și nu american. Dan Pița a dat atenție tuturor aspectelor specifice, de la gestul mărunt al aruncării în șea, la chipul, îmbrăcămintea, comportamentul fiecărui personaj oricît de pasager ar fi el, de la atît de tensionatul joc de cărți terminat cu cel puțin un mort, la duelul fulgerător dintre principalii oponenți ai conflictului. La toate acestea, grupul de ardeleni adaugă o notă de umor, dar și de profundă umanitate, ei rămînînd oameni frumoși în modestia lor, înalți în sentimentele lor neclintite și în gîndul că oriunde s-ar afla nu se pot rupe de rădăcina lor adînc înfiptă la Poplaca.

Filmul a fost făcut pe un scenariu de Fr. Munteanu, după o *idee* de Titus Popovici. Se vede însă că *ideea* a fost atît de amănunțit expusă încît pare chiar că scenariul întreg e scris de Titus Popovici. Important e însă faptul că a ieșit foarte bun și că regizorul Dan Pița a avut material de calitate pentru un film care i-a ieșit frumos, dinamic, cu o superbă imagine (Marian Stanciu), cu caractere sigure și de o mare diversitate tipologică.

Actorii au fost cu toții foarte buni, începînd cu Ilarion Ciobanu (care realizează un tip de ardelean monumental în simplitatea lui și în felul în care știe să-și păstreze identitatea fizică și spirituală) și continuînd cu Ovidiu Iuliu Moldovan și cu Mircea Diaconu — ceilalți doi interpreți ai fraților Brad. Ștefan Iordache, Zoltan Vadasz, Dragoș Pîslaru (excelent crochiu, fin șarjat, al unui violent client a saloon-ului), Jean Constantin (mai ponderat ca oricînd în desfășurarea gesturilor comice) completează o distribuție unitară și foarte bine stăpînită regizoral.

Mai reținem la acest capitol încă trei filme : *Nea Mărin miliardar* de Sergiu Nicolaescu, *Jachete galbene* de Dan Mironescu, ambele realizate în 1979 și *Lumina palidă a durerii* de George Macovescu și Iulian Mihu (1980).

Marea popularitate de care s-a bucurat comedia *Nea Mărin miliardar* (4) se datorește în primul rînd și în cea mai mare măsură personajului atît de simpatic și de pitoresc, înzestrat cu umor, ironie, persiflare și cu alte multe calități, personaj impus de Amza Pellea prin intermediul micului ecran. Ideea de a-l transfera în cinematograf, de a-i schimba deci mijloacele de expresie și de a-i dilata spațiul de acțiune

nu pare să fi fost tocmai fericită — cel puțin asta demonstrează filmul semnat de Sergiu Nicolaescu și de grupul de scenariști Vintilă Corbul, Eugen Burada și Amza Pellea. Nea Mărin, luat înainte, surprins, derutat de ineditul mediului în care nimerește, își pierde... gradul de concentrație, mai întîi pentru că e nevoit să renunțe la arma lui principală : povestirea. Intrînd în dialog cu atîta lume, abia dacă mai apucă să-și lanseze replicile de duh caracteristice, abia dacă are timp să emită judecățile uimitor de simple și de percutante cu care ne obișnuise, abia dacă-i rămîne spațiu pentru a veni în prim-plan cu figura lui de bonom ironic, inteligent și șoltic.

Să mai amintim că marile personaje ale comediei cinematografice din epoca... regală (cele impuse de Charlie Chaplin, Mack Sennett, Buster Keaton) n-au fost transferuri ci s-au născut pe marele ecran, că mijloacele lor de exprimare au fost de la început specifice cinematografului, n-au avut de suportat, ca Nea Mărin, o criză de adaptare ?! Personajul avea o anume identitate, iar cineaștii i-au schimbat-o sau i-au falsificat-o. De fapt trebuia să ne așteptăm la așa ceva, atîta vreme cît pînă la filmul de față personajul era creație sută la sută a lui Amza Pellea, iar acum a devenit produsul mai multor creatori.

Întrebarea este dacă, în aceste condiții, *Nea Mărin miliardar* putea ieși un film bun. Noi am fi văzut personajul strălucind în mediul lui, într-o comedie țărănească adică, unde ar fi avut un context adecvat comportamentului și limbajului său, unde ar fi primit „răspunsuri" din interior și unde eficiența ironiei sale ar fi fost mai mare. Autorii au recurs la comicul de contrast care se obține mai ușor, fără să-și dea seama, poate, sau neglijînd ideea că tot ce se obține ușor e, aproape întotdeauna, și superficial. Ce poate fi mai simplu decît să duci un țăran într-un hotel de mare lux și să scoți cîteva efecte din stîngăciile lui de comportament ?! Dar îi descoperim filmului și unele calități : valorificarea unora din procedeele de mare efect ale comediei clasice : qui-pro-quo-ul, substituirea obiectului-cheie, gag-ul repetat în crescendo (căderea pe toboganul pentru rufe murdare, macularea continuă a hainelor elegantului director de hotel), urmăririle tensionate în toate mediile (pe uscat, pe apă, în aer) și cu toate mijloacele (motocicletă, avion, auto-

Scanned with OKEN Scanner

mobil), bătaia cu frişcă, schiţarea unei minime trame poliţiste . — toate făcute la modul parodic. Se desprinde — din felul cum sînt asamblate toate acestea şi acordate cu aventura la mare a olteanului Nea Mărin — o adevărată plăcere a regizorului de a desfăşura debordant procedee comice, o dorinţă nestăpînită de a oferi spectatorului momente de reală destindere, invitîndu-l totodată să-şi dea seama că se află în faţa unor prelucrări de teme şi mijloace deja cunoscute, că nimic nu-i nou sub soare în comedie dar că se poate rîde şi de ceea ce am mai rîs şi cu alte prilejuri. Judecat în situaţia marii lipse de comedie pe care o resimţim cu toţii, demersul lui Sergiu Nicolaescu e pasabil. El, regizorul, nu are însă nici un motiv să se considere autor de comedie, pentru că de creat nu a creat nimic, a asamblat numai cu oarecare abilitate. Acolo unde a încercat să aducă o contribuţie, a îngroşat excesiv, transformînd comedia într-un amalgam zgomotos.

Amza Pellea cucereşte prin spontaneitate şi farmec personal, prin detaşarea cu care îşi poartă personajul în ineditele situaţii în care acesta este pus.

Un filmuleţ făcut parcă în glumă sau în joacă : *Jachetele galbene* (5), a fost destinat tineretului ; destinaţia se motivează, probabil, nu numai prin cvasiinfantilitatea subiectului, ci şi prin aceea că majoritatea actorilor sînt adolescenţi, elevi ai unei şcoli din Braşov, unde, dealtfel, se şi petrece acţiunea. Dacă la faptul că majoritatea interpreţilor sînt neprofesionişti îl mai adăugăm şi pe acela că scenaristul (Ovidiu Zotta) şi regizorul Dan Mironescu sînt debutanţi, devine limpede ideea — confirmată exact de ţinuta peliculei — că profesionalitatea nu este cea mai mare calitate a acesteia. Scenariul, „tras" dintr-un roman (*Operaţiunea Hercule*) al aceluiaşi autor, e foarte puţintel, în sensul că nu conţine decît o povestioară poliţistă, *vorbită* din belşug şi *mişcată* cu zgîrcenie (un raport invers i-ar fi stat, desigur, mai bine), despre care la început am crezut că e alcătuită chiar de copiii care o joacă.

În mod paradoxal însă, dincolo de zîmbetul de îngăduinţă, acest film stimulează şi un sentiment de simpatie. Cînd şi de unde se naşte acest sentiment e mai greu de spus. Poate din aceea că în locul unor actori profesionişti care (unii, destul de mulţi) vorbesc fals în chip artistic, avem

a face cu niște tineri care se străduiesc să fie naturali (reușind exact inversul dorinței lor) și care sînt cuceritori atît prin puritatea chipurilor nealterate de conștiința valorii artistice, prin sinceritatea cu care se joacă de-a filmul, păstrînd mereu (unii în lumina ochilor sau în culoarea obrajilor, alții în inefabilul zîmbet din colțul gurii) o distanță între ceea ce sînt în realitate și ceea ce își propun să fie. De aici ideea că filmul s-a născut din joacă, fapt care îl face agreabil într-un fel cu totul particular. Contribuie la aceasta imaginea atît de adecvată juvenilității tonului general (Marian Stanciu), cît și muzica lui Dan Ștefănică, plăcută alertă, tinerească.

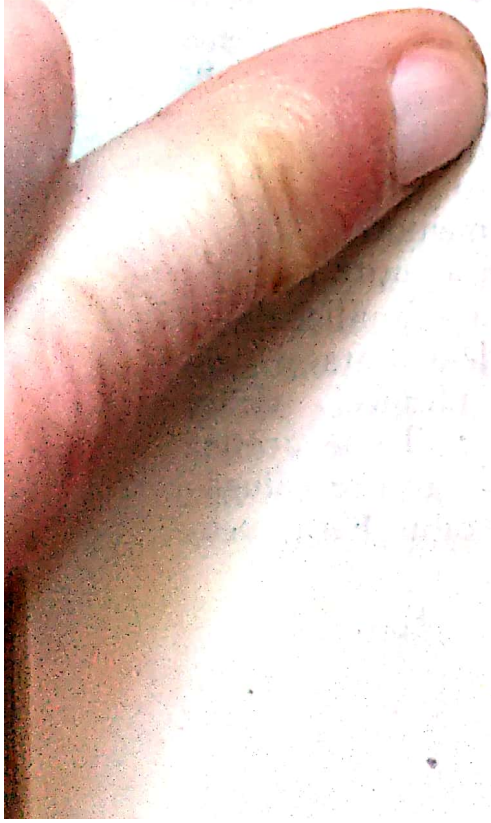
În sfîrșit, una din cele mai frumoase surprize pe care ni le putea face anul 1980 a fost filmul *Lumina palidă a durerii* (4) : un film bun, un film excelent, un film care aduce în prim plan numele unui regizor trecut — de bună voie și nesilit de nimeni — în umbra propriei sale opere : Iulian Mihu ; un regizor pe care nu l-am mai aplaudat cu atîta căldură de la delicatul său debut (*La mere*). Purtînd un titlu de poem, filmul impune atenției și un scenarist de reală vocație : George Macovescu, a cărui luorare e cum nu se poate mai cinematografică : o narațiune caleidoscopică, un mozaic de imagini aparent independente dar, în fapt, strîns legate printr-un flux interior al ideilor și sentimentelor, prin fire subterane descifrabile numai în urma unei profunde cunoașteri a mediului țărănesc, a specificului care dimensionează personalitatea distinctă a acestui mediu în spațiul etnic și etic românesc. La prima lectură a filmului am fost tentați să considerăm scenariul semnat de George Macovescu doar o suită de impresii și amintiri din copilărie, scrise cu reală emoție, avînd contururi sensibile, tremurate, ca orice amintire de demult. A doua lectură însă ne dezvăluie adîncimile acestui spațiu în care scriitorul forează cu deosebită discreție descoperind marile taine ale existenței dramatice a lumii satului românesc de la începutul acestui secol și, de fapt, de totdeauna. Viața, moartea, iubirea, ura, dragostea de pămînt, munca, lăcomia, generozitatea, spiritul de sacrificiu, simțul umorului, teama în fața necunoscutului existenței sînt numai cîteva din mulțimea de fețe pe care ni le arată filmul în efortul lui de a cuprinde un univers atît de greu de cuprins. O întreagă lume, alcătuită din

copii, tineri, maturi, bătrîni — țărani, petroliști, soldați, învățători, preoți — o lume în care nu se afirmă personaje principale și secundare, o lume văzută, cercetată și judecată de un copil cu o sensibilitate ieșită din comun populează spațiul fascinant al unui sat. Zicînd *spațiu fascinant*, nu avem în vedere dimensiunile naturale, ci cele spirituale, cele care caracterizează *ființa* acestei lumi ; dar nu-i mai puțin adevărat că și spațiul natural în care *există* această lume e unul de excepție, nu numai prin frumusețea lui tulburătoare, ci și prin capacitatea de a-și integra organic lumea ce-l populează și de a se implica în dramatica ei existență. Locurile aride și denivelate prin care înaintează echipajul sărman al familiei învățătorului, vulcanii noroioși în jurul cărora își afundă picioarele frumoasa Lina, dealurile înverzite de o crudă prospețime sau îmbrăcate în albul pur al zăpezii, pădurile, livezile, grădinile, ogrăzile, casele, cimitirul, sonda rudimentară, gardurile, ulițele, podurile, rîurile, adică tot ce înseamnă element de spațiu fizic e perfect conjugat cu o stare, cu o trăire, cu un vis, cu o dorință, cu un regret, cu o speranță ; rar ni s-a întîmplat să vedem o atît de organică îmbinare, o atît de armonioasă interdeterminare între spațiul fizic și cel spiritual al lumii unui film. Ceea ce reușesc aici regizorul Iulian Mihu și colaboratorii săi este o autentică performanță pe care cinematografia noastră nu a atins-o decît în puține cazuri. Întîlnirea regizorului cu scriitorul George Macovescu e, de fapt, întîlnirea norocoasă dintre doi creatori înrudiți structural, cu consonanțe perfecte în înțelegerea și interpretarea unei realități date.

Filmul nu are o narațiune cursivă, nu se bazează pe un subiect unic și unitar în sensul bineounoscut al cuvîntului, ci se compune din secvențe care surprind obiceiuri, preocupări, credințe, întîmplări, psihologii într-o aparent pasageră descriere, ca niște notații rapide din memorie sau mai exact, desprinse de pe pelicula sensibilă a unei ascuțite memorii afective. Sînt impresionante secvențele din viața familiei de învățători, cele cu bătrînele jucîndu-se grav de-a viața și de-a moartea, cele din viața petroliștilor sau a țărancei sărace nevoită să tragă în jug alături de vacă etc. Toate acestea și altele — destul de multe — ca acestea (dragostele călugărului tînăr, iubirea neîmpărtășită a petrolistului Fane, ocu-

parea satului de către soldatul neamț etc. etc.) se ordonează în jurul unui ax tulburător : o baladă pe care o rostește un copil, mereu, ca un laitmotiv tragic, în fapt concretizarea ideii că acest univers uman e continuu cutremurat de dramatismul propriei sale existențe.

Regizorul a găsit și unele interesante soluții de distribuție (folosirea unor neprofesioniști și orientarea originală a liniei interpretative a actorilor de meserie). Remarcabilă partitura muzicală alcătuită din lucrări de Vivaldi, Feldman, Berlioz și... Dorin Liviu Zaharia.



Scanned with OKEN Scanner

Filmografie selectivă (1965—1981)

1965

PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR. R*: Liviu Ciulei. Sc: Titus Popovici, după romanul lui Liviu Rebreanu. I: Ovidiu Gologan. Cu: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotăraşu, György Kovács, Ana Széles, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Costache Antoniu, Emil Botta, Ion Caramitru.

1966

DUMINICĂ LA ORA 6. R: Lucian Pintilie. Sc: Ion Mihăileanu, Lucian Pintilie. Cu: Irina Petrescu, Eugenia Popovici, Cătălina Pintilie, Eugenia Bosînceanu, Costel Constantinescu.

FAUST XX. R, Sc: Ion Popescu-Gopo. I: Grigore Ionescu, Ștefan Horvath. Cu: Emil Botta, Iurie Darie, Jorj Voicu, Stela Popescu, Ewa Krzyzewska, Ion Iancovescu, Nicolae Secăreanu, Puiu Călinescu.

PROCESUL ALB. R: Iulian Mihu. Sc: Eugen Barbu, după romanul *Şoseaua Nordului* de acelaşi autor. Cu: Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică.

RĂSCOALA. R: Mircea Mureşan. Sc: Petre Sălcudeanu, după romanul lui Liviu Rebreanu. I: Nicu Stan. Cu: Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Matei Alexandru, Ernest Maftei, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Val Săndulescu, Sandu Sticlaru, Emil Botta, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila.

SERBĂRILE GALANTE (coproducție româno-franceză). R: René Clair. Reg. din partea română: Gheorghe Vitanidis. Sc: René Clair, P.A. Gréal,

* R = regia, Sc = scenariul, I = imaginea, M = muzica.

Jean Marsan, I: Christian Matras. Cu: Jean-Pierre Cassel, Geneviève Casile, György Kovács, Jean Richard, Philippe Avron, Fory Etterle, Marie Dubois, Florin Vasiliu, Adela Mărculescu, Dem. Rădulescu.

STEAUA FĂRĂ NUME (coproducție româno-franceză). R: Henri Colpi, Jasmine Chasnay. Sc: Henri Colpi, în colab., după piesa lui Mihail Sebastian. Cu: Marina Vlady, Claude Rich, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Eugenia Popovici.

VREMEA ZĂPEZILOR. R: Gheorghe Naghi. Sc: Fănuș Neagu, Nicolae Velea. I: Nicu Stan. Cu: Ilarion Ciobanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Toma Caragiu, Monica Ghiuță, Sebastian Papaiani.

1967

CASTELANII. R: Gheorghe Turcu. Sc: Sütö András, după piesa sa *Nuntă la castel*. I: Gheorghe Viorel Todan. Cu: Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Colea Răutu, Tudorel Popa, Ilinca Tomoroveanu, Ștefan Tapalagă, Lazăr Vrabie.

DACII. R: Sergiu Nicolaescu. Sc: Titus Popovici. I: Costache Ciubotaru. Cu: Marie-José Nat, Amza Pellea, Pierre Brice, Emil Botta, György Kovács, Georges Marchal, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu.

DIMINEȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE. R: Andrei Blaier, I: Nicu Stan. Cu: Irina Petrescu, Ștefan Ciobotărașu, Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, George Constantin, Carmen Galin, Elena Sereda.

SUBTERANUL. R: Virgil Calotescu. Sc: Ioan Grigorescu, I: Răducanu Ateodoresei. Cu: Iurie Darie, Leopoldina Bălănuță, Ștefan Ciobotărașu, Toma Caragiu, Emil Botta, Constantin Codrescu, Dem. Rădulescu, Monica Ghiuță.

ZODIA FECIOAREI. R: Manole Marcus. Sc: Mihnea Gheorghiu. I: Alexandru Intorsureanu. Cu: Gilda Marinescu, Ioana Bulcă, Ana Széles, Mircea Baștа, Sorin Postelnicu, Jorj Voicu.

1968

BALUL DE SÎMBĂTĂ SEARA. R: Geo Saizescu. Sc: D. R. Popescu și Geo Saizescu. I: George Cornea. Cu: Sebastian Papaiani, Ana Széles, Octavian Cotescu, Constantin Băltăreţu, Puiu Călinescu, Mihai Fotino.

Scanned with OKEN Scanner

COLUMNA. R : Mircea Drăgan. Sc : Titus Popovici. I : Nicu Stan. Cu : Richard Johnson, Antonella Lualdi, Ilarion Ciobanu, Amedeo Nazzari, Ştefan Ciobotăraşu, Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Emil Botta, Franco Interlenghi.

GIOCONDA FARA SURIS. R, Sc : Malvina Urşianu. I : Nicolae Girardi. Cu : Silvia Popovici, Ion Marinescu, Gheorghe Cozorici, Lucia Mureşan, Nicolae Radu, Florian Pittiş, Maria Cumbari.

1969

APOI S-A NĂSCUT LEGENDA. R : Andrei Blaier. I : Nicu Stan. Cu : Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, George Calboreanu, Ştefan Ciobotăraşu, Mihai Mereuţă, Virgil Ogăşanu.

BALTAGUL. R, Sc : Mircea Mureşan, după romanul lui Mihail Sadoveanu. I : Nicu Stan. Cu : Margarita Lozano, Folco Lulli, Florin Scărlătescu, Sandu Sticlaru, Nunuţa Hodoş, Ernest Maftei.

CĂLDURA. R : Şerban Creangă. Sc : Horia Pătraşcu, Şerban Creangă. Cu : Vladimir Găitan, Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Ştefan Mihăilescu-Brăila.

RĂUTĂCIOSUL ADOLESCENT. R : Gheorghe Vitanidis. Sc : Nicolae Breban. I : Aurel Kostrakiewicz. Cu : Irina Petrescu, Iurie Darie, Virgil Ogăşanu, Ioana Bulcă, Horea Popescu, Zizi Şerban.

RECONSTITUIREA. R : Lucian Pintilie. Sc : Lucian Pintilie, după nuvela omonimă de Horia Pătraşcu. Cu : George Constantin, Emil Botta, George Mihăiţă, Vladimir Găitan, Ernest Maftei.

VÎRSTELE OMULUI. R, Sc : Alecu Croitoru. I : George Cristea, Mircea Mladin. Cu : Eugenia Bosînceanu, Michaela Caracaş, Vistrian Roman, Matilda Başta, Mircea Başta, Ioana Ciomîrtan, Nicolae Veniaş.

1970

CANARUL ŞI VISCOLUL. R : Manole Marcus. Sc : Ioan Grigorescu. I : Alexandru Întorsureanu. Cu : Maria Rotaru, Mircea Albulescu, Ana Széles, Jean Constantin, Ninetta Gusti.

DOI BĂRBAŢI PENTRU O MOARTE. R : Gheorghe Naghi. Sc : Sütö Andras, Gheorghe Naghi. I : Nicu Stan. Cu : Matei Alexandru, Monica Ghiuţă, Ilarion Ciobanu, Ferenc Bencze, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Chiril Economu, Titus Lapteş.

Scanned with OKEN Scanner

1971

APA CA UN BIVOL NEGRU (documentar artistic). R : Andrei Cătălin Băleanu, Dan Piţa, Mircea Veroiu, Youssouff Aidaby, Roxana Pană, Stere Gulea, ş.a. Sc : Andrei Cătălin Băleanu, Dan Piţa, Mircea Veroiu, Youssouff Aidaby. I : Iosif Demian, Puiu Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, ş.a.

ASEDIUL. R : Mircea Mureşan. Sc : Corneliu Leu, Mircea Mureşan, după romanul *Puterea* de Corneliu Leu. I : George Cornea. Cu : Ilarion Ciobanu, Sandu Sticlaru, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Aurelian, Valeria Seciu, Ioana Casetti, Octavian Cotescu, Mihai Mereuţă, Ştefan Mihăilescu-Brăila.

AŞTEPTAREA. R : Şerban Creangă, Sc : Horia Pătraşcu. I : Dragomir Vîlcov, Iosif Demian. Cu : Ştefan Ciobotăraşu, Vladimir Găitan, Nina Zăinescu, Ernest Maftei, Aurel Giurumia, Coca Andronescu, Florin Zamfirescu.

DECOLAREA. R : Timotei Ursu. I : Ştefan Horvath. Cu : Liviu Ciulei, Emil Hossu, Monica Ghiuţă, George Motoi, Emanoil Petruţ, Gheorghe Nuţescu.

FACEREA LUMII. R : Gheorghe Vitanidis. Sc : Eugen Barbu. I : Ovidiu Gologan. Cu : Irina Petrescu, Colea Răutu, Liviu Ciulei, Virgil Ogăşanu, Dan Ionescu, Clody Bertola, Marga Barbu, Toma Caragiu, Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu.

FRAŢII. R : Mircea Moldovan, Gică Gheorghe. Sc : Nicolae Ţic, C. Bordeianu. I : Dinu Tănase. Cu : Ilarion Ciobanu, Emanoil Petruţ, George Calboreanu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Draga Olteanu, Dem Rădulescu, Dumitru Furdui, Violeta Andrei, N. Neamţu-Ottonel, Mihai Mereuţă, Florina Cercel.

MIHAI VITEAZUL. R : Sergiu Nicolaescu. Sc : Titus Popovici. I : George Cornea. Cu : Amza Pellea, Olga Tudorache, György Kovács, Ioana Bulcă, Ilarion Ciobanu, Florin Piersic, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Fory Etterle, Colea Răutu, Constantin Codrescu, Sergiu Nicolaescu.

PRINTRE COLINELE VERZI. R, Sc : Nicolae Breban, după romanul său *Animale bolnave.* I : Aurel Kostrakiewicz. Cu : Ion Caramitru, Mircea Albulescu, Vasile Niţulescu, Ion Dichiseanu, Ion Besoiu, Emilia Dobrin.

Scanned with OKEN Scanner

SERATA. R, Sc: Malvina Urşianu. I: Nicolae Girardi. Cu: George Motoi, György Kovács, Cornel Coman, Alexandru Drăgan, Mihai Pălădescu, Ion Roxin, Silvia Ghelan, Silvia Popovici, Gilda Marinescu, Lucia Mureşan, Tanţi Cocea, Virginica Romanovschi, Ion Finteşteanu.

1972

ATUNCI I-AM CONDAMNAT PE TOŢI LA MOARTE. R: Sergiu Nicolaescu. Sc: Titus Popovici, după nuvela sa *Moartea lui Ipu.* I: Alexandru David. Cu: Amza Pellea, Cristian Sofron, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă, Octavian Cotescu, Iurie Darie, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Eugenia Bosînceanu, Eliza Petrăchescu, Sergiu Nicolaescu.

BARIERA. R: Mircea Mureşan. Sc: Teodor Mazilu, după romanul său cu acelaşi titlu. I: George Cornea. Cu: Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică, Olga Bucătaru.

CU MÎINILE CURATE. R: Sergiu Nicolaescu. Sc: Titus Popovici, Petre Sălcudeanu. I: Alexandru David. Cu: Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, Alexandru Dobrescu, Gheorghe Dinică, George Constantin, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Sebastian Papaiani, Aimée Iacobescu, Monica Ghiuţă.

FELIX ŞI OTILIA. R: Iulian Mihu. Sc: Ioan Grigorescu, după romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu. I: Alexandru Întorsureanu. Cu: Julieta Szönyi, Sergiu Nicolaescu, Clody Bertola, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi, Elena Dacian, Violeta Andrei, Eliza Petrăchescu.

PUTEREA ŞI ADEVĂRUL. R: Manole Marcus. Sc: Titus Popovici. I: Nicu Stan. Cu: Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Lazăr Vrabie, Vladimir Găitan, Ninetta Gusti, Nucu Păunescu, Zephi Alşec, Ernest Maftei, Cornel Coman, Silviu Stănculescu.

1973

DESPRE O ANUME FERICIRE (5)* R: Mihai Constantinescu. Sc: Constantin Chiriţă, Andrei Blaier. I: Grigore Ionescu, Ştefan Horvath. Cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Tamara Creţulescu, Ion Caramitru, Colea Răutu, Ernest Maftei, Mihai Pălădescu, George Oancea.

---

*) Cifra care apare în paranteză după fiecare titlu de film realizat începînd cu anul 1973 reprezintă numărul casei de filme producătoare.

Scanned with OKEN Scanner

NUNTA DE PIATRĂ (1) ecranizare după două nuvele de Ion Agîrbiceanu. I. *Fefeleaga*. R, Sc : Mircea Veroiu. I : Iosif Demian. M : Dorin Liviu Zaharia. Cu : Leopoldina Bălănuță, Eliza Petrăchescu, Nina Doniga, Adrian Georgescu ; II. *Nunta*. R, Sc : Dan Pița. Cu : Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr.

LUMEA SE DISTREAZĂ (1). R : Alecu Croitoru. Sc : Dumitru Fernoagă, Alecu Croitoru. Montaj : Iulia Gabrea.

ȘAPTE ZILE (1). R : Mircea Veroiu. Sc : Nicolae Ștefănescu. I : Călin Ghibu. Cu : Mircea Albulescu, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc, George Motoi, Ferencz Bencze.

VIFORNIȚA (5). R : Mircea Moldovan. Sc : Petre Sălcudeanu. I : Ion Marinescu. Cu : Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Eugenia Bosînceanu, Luiza Orosz, Ernest Maftei, Cosmin Ghiară.

1974

DINCOLO DE NISIPURI (1). Sc : Fănuș Neagu, după romanul *Îngerul a strigat*, de același autor. I : Dinu Tănase. Cu : George Constantin. Mircea Albulescu, Emil Botta, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Constantin Rautchi, Ștefan Mihăilescu-Brăila.

DUHUL AURULUI (1) R, Sc : Mircea Veroiu, Dan Pița (după nuvelele lui Ion Agîrbiceanu *Lada* și *Vîlva băilor*). I : Iosif Demian. M : Dorin Liviu Zaharia. Cu : Eliza Petrăchescu, Ernest Maftei, Lucia Boga.

ÎNTOARCEREA LUI MAGELLAN (3). R, Sc : Cristiana Nicolae. I : Dinu Tănase. Cu : Vladimir Găitan, Cornelia Gheorghiu, George Motoi, Radu Beligan.

PORȚILE ALBASTRE ALE ORAȘULUI (4). R : Mircea Mureșan. Sc : Marin Preda. I : Gheorghe Viorel Todan. Cu : Romeo Pop, Costel Constantin, Ion Caramitru, Dumitru Furdui, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, Emilia Dobrin, Matei Alexandru, Aurel Cioranu.

PROPRIETARII (3) R : Șerban Creangă. Sc : Mihai Creangă, Șerban Creangă. I : Ion Marinescu. Cu : George Constantin, Ștefan Iordache, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Carmen Galin.

STEJAR — EXTREMĂ URGENȚĂ (5). R : Dinu Cocea. Sc : Horia Lovinescu, Mihai Opriș. I : Ion Marinescu. Cu : Constantin Diplan, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Amza Pellea, Vasile Cosma, Mihai Pălădescu.

Scanned with OKEN Scanner

TATAL RISIPITOR (4). R : Adrian Petringenaru. Sc : Eugen Barbu, după romanul *Oaie și ai săi* de același autor. I : Gheorghe Viorel Todan. Cu : Toma Caragiu, Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuță, Vasile Nițulescu, Octavian Cotescu, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila.

TRECĂTOARELE IUBIRI (3). R, Sc : Malvina Urșianu. I : Alexandru Întorsureanu. Cu : George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Cornel Coman, Nina Costa, Mihai Pălădescu, Beate Fredanov.

TREI SCRISORI SECRETE (4). R : Virgil Calotescu. Sc : Platon Pardău. I : Nicu Stan. Cu : Mircea Albulescu, Cornel Coman, Nucu Păunescu, Violeta Andrei, Toma Caragiu, Marcel Anghelescu, Emanoil Petruț, Lazăr Vrabie, Margareta Pogonat, Grigore Gonța, Alexandru Virgil Platon, Hamdi Cerchez.

1975

ACTORUL ȘI SĂLBATICII (1) R : Manole Marcus. Sc : Titus Popovici. I : Nicu Stan. Cu : Toma Caragiu, Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Ion Besoiu, Mircea Diaconu, Carmen Petrescu, Marin Moraru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Zephi Alșec, Lucia Boga.

ALEXANDRA ȘI INFERNUL (4). R, Sc : Iulian Mihu (după romanul omonim de Laurențiu Fulga). I : Alexandru Întorsureanu. Cu : Violeta Andrei, Romeo Partenie, Nicolae Radu, Cornel Patrichi, Emanoil Petruț, Nicolae Praida.

CURSA (1). R : Mircea Daneliuc. Sc : Timotei Ursu, după o idee de Petru Vintilă. I : Florin Mihăilescu. Cu : Mircea Albulescu, Tora Vasilescu, Constantin Diplan, Olga Bucătaru, Paul Lavric, Mircea Daneliuc.

FILIP CEL BUN (3). R : Dan Pița. I : Florin Mihăilescu. Cu : Mircea Diaconu, Ileana Popovici, Ica Matache, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Lazăr Vrabie, Florina Luican, George Calboreanu jr., Boris Ciornei, George Mihăiță.

HYPERION (4). R : Mircea Veroiu. Sc : Mihnea Gheorghiu. I : Călin Ghibu. Cu : Adela Mărculescu, George Motoi, Fory Etterle, Ioana Ciomîrtan, Mircea Anghelescu, Simona Bondoc, Ovidiu Iuliu Moldovan.

ILUSTRATE CU FLORI DE CÎMP (3). R, Sc : Andrei Blaier. I : Dinu Tănase. Cu : Draga Olteanu-Matei, Eliza Petrăchescu, Carmen Galin,

Scanned with OKEN Scanner

Elena Albu, Gheorghe Dinică, Ana Ciclovan, George Mihăiță, Paul Ioachim.

MUNTELE ASCUNS (3). R: Andrei Cătălin Băleanu. Sc: Mihai Creangă. I: Nicolae Mărgineanu. Cu: George Constantin, Horațiu Mălăele, Octavian Cotescu, Victoria Mierlescu, Tamara Crețulescu, Constantin Rautchi, Ștefan Tapalagă, Maria Ploae.

ORAȘUL VĂZUT DE SUS (1). R: Lucian Bratu. Sc: Marcel Păruș, Dumitru Solomon. I: Florin Mihăilescu. Cu: Margareta Pogonat, George Constantin, Ilarion Ciobanu, Aurel Giurumia, Andrei Csiky, Zephi Alșec, Corado Negreanu, Petre Gheorghiu, Ica Matache, Ovidiu Schumacher.

PE AICI NU SE TRECE (5). R: Doru Năstase. Sc: Titus Popovici. I: Aurel Kostrakiewicz. Cu: Silviu Stănculescu, Vlad Rădescu, Ana Széles, Vladimir Găitan, George Motoi, Mihai Mereuță, Victor Mavrodineanu, Eugenia Bosînceanu, Cornel Coman, Sorin Lepa, Ștefan Velniciuc, Ovidiu Moldovan, Ilarion Ciobanu.

TATĂ DE DUMINICĂ (3). R: Mihai Constantinescu. Sc: Octav Pancu-Iași. I; Dumitru Costache-Foni. Cu: Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Olga Delia Mateescu, Mihai Constantinescu—Govora, Monica Ghiuță, Boris Ciornei, Andrei Codarcea.

TOAMNA BOBOCILOR (1). R: Mircea Moldovan. Sc: Petre Sălcudeanu. I: Ion Marinescu. Cu: Marin Moraru, Draga Olteanu-Matei, Dumitru Furdui, Maria Ploae, Emil Hossu, Sebastian Papaiani, Ileana Iurciuc, Vasile Nițulescu, Monica Ghiuță.

ZIDUL (3). R: Constantin Vaeni. Sc: Dumitru Carabăț, Costache Ciubotaru. I: Iosif Demian. Cu: Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Victor Rebengiuc, Cornelia Pavlovici.

ZILE FIERBINȚI (3) R: Sergiu Nicolaescu. Sc: Francisc Munteanu. I: Nicolae Girardi. Cu: Vladimir Găitan, Ileana Popovici, Marga Barbu, Mircea Albulescu, Sergiu Nicolaescu, Colea Răutu, Zephy Alșec.

1976

DINCOLO DE POD (1). R: Mircea Veroiu. Sc: Mircea Veroiu după romanul *Mara* de Ion Slavici. I: Călin Ghibu. Cu: Leopoldina Bălănuță, Maria Ploae, Andrei Finți, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Ion Caramitru, Irina Petrescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Monica Ghiuță.

Scanned with OKEN Scanner

INSTANȚA AMÎNĂ PRONUNȚAREA (3) R: Dinu Cocea. Sc: Mihai Opriș, Dinu Cocea, G. I. Chiuzbaian. I: Oct. Basti. Cu: Ion Caramitru, Radu Beligan, Valeria Seciu, George Motoi, Tanți Cocea, Colea Răutu, Const. Guriță, Oct. Cotescu, Const. Diplan, Gh. Cozorici.

MERE ROȘII (1). R: Al. Tatos. Sc: Ion Băieșu. I: Florin Mihăilescu. Cu: Mircea Diaconu, Angela Stoenescu, Ion Cojar, Carmen Galin, Emilia Dobrin, Florin Zamfirescu, Ernest Maftei, Mitică Popescu, Vasile Cosma, Melania Ursu, Gh. M. Nuțescu.

OSÎNDA (5) R: Sergiu Nicolaescu. Sc: A. Salamanian, S. Nicolaescu, inspirat din opera lui V. I. Popa. I: Al. David. Cu: Amza Pellea, Ernest Maftei, Ioana Pavelescu, Sergiu Nicolaescu, Gh. Dinică, Mihai Mereuță, Aimée Iacobescu, Elena Dacian.

PRIN CENUȘA IMPERIULUI (3). R: Andrei Blaier. Sc: Zaharia Stancu, după romanul său *Jocul cu moartea*. I: Dinu Tănase. Cu: Gh. Dinică, Gabriel Oseciuc, Cornel Coman, Ernest Maftei, Irina Petrescu, Ștefan Sileanu, Ferencz Bencze, Jean Reder, Florina Cercel, Elena Albu.

TĂNASE SCĂTIU (4). R: Dan Pița. Sc: Mihnea Gheorghiu, după Duiliu Zamfirescu. I: Nicolae Mărgineanu. Cu: Victor Rebengiuc, Eliza Petrăchescu, Vasile Nițulescu, Cătălina Pintilie, Andrei Csiky, Rodica Tapalagă, Carmen Galin, Victor Ștrengaru, Aristide Teică, Ioana Ciomîrtan, Corina Constantinescu, Costel Constantin, Mitică Popescu.

TREI ZILE ȘI TREI NOPȚI (1). R: Dinu Tănase. Sc: Al. Ivasiuc, Roxana Pană, după romanul *Apa* de Al. Ivasiuc. I: Dinu Tănase. Cu: Petre Gheorghiu, George Constantin, Ion Caramitru, Amza Pellea, Gh. Dinică, Gabriel Oseciuc, Const. Codrescu, György Kovács, Irina Petrescu, Maria Cupcea, Fory Etterle, Paul Lavric, Ovidiu Iuliu Moldovan.

TUFĂ DE VENEȚIA (5). Sc: Valentin Silvestru. I: Ion Marinescu. Cu: Toma Caragiu, Marin Moraru, Stela Popescu, Eugenia Popovici, Oct. Cotescu, George Mihăiță, Dem. Rădulescu, Virgil Ogășanu, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Coca Andronescu, Amza Pellea, Ion Caramitru, Tamara Crețulescu, Marcel Anghelescu, Ana Szeles, Florin Piersic.

ULTIMA NOAPTE A SINGURĂTĂȚII (4). R: Virgil Calotescu. Sc: Ion Brad, Al. Brad. I: Vasile Vivi Drăgan. Cu: Mircea Albulescu, Stela Popescu, Iurie Darie, Silviu Stănculescu, Dorina Lazăr, Vasile Nițulescu, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Ioana Ciomîrtan, George Mihăiță.

Scanned with OKEN Scanner

1977

BUZDUGANUL CU TREI PECEȚI (1). R: Constantin Vaeni. Sc: Eugen Mandric. I: Iosif Demian. Cu: Victor Rebengiuc, Toma Caragiu, Vasile Nițulescu, Ștefan Sileanu, Olga Bucătaru, Cornel Coman, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Motoi, Ferenc Fábian, Ștefan Velniciuc, Ferenc Bencze.

IARBA VERDE DE ACASĂ (4). R: Stere Gulea. Sc: Sorin Titel. I: Valentin Ducaru. Cu: Florin Zamfirescu, Vasile Nițulescu, Oct. Cotescu, Ion Caramitru, Mihai Pălădescu, Paul Lavric, Ernest Maftei, Dorel Vișan, Diana Lupescu.

MA-MA (3). Coproducție româno-sovieto-franceză. R: Elisabeta Bostan. Sc: Vasilica Istrate. I: Ion Marinescu, Konstantin Petricenko. M: Temistocle Popa, Gerard Bourgeois. Cu: Ludmila Gurcenko, Florian Pittiș, Mihail Boiarski, George Mihăiță, Violeta Andrei, Oleg Popov, Lulu Mihăescu.

MARELE SINGURATIC (4). R: Iulian Mihu. Sc: Marin Preda, după romanul său omonim. I: Al. Întorsureanu. Cu: George Motoi, Florența Manea, Gh. Dinică, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Florina Luican, Jean Lorin Florescu, Florina Cercel, Petre Gheorghiu.

RIUL CARE URCĂ MUNTELE (1) R: Cristiana Nicolae. Sc: Gh. Bejancu, Cristiana Nicolae. I: Costache Dumitru-Fony. Cu: Gh. Cozorici, Valeria Seciu, Catrinel Dumitrescu, Emanoil Petruț, Olga Bucătaru, Nineta Gusti, Mihai Gingulescu, Aurel Grușevschi, Adina Popescu, Ovidiu Moldovan.

1978

TREPTE PE CER (3). R, Sc: Andrei Blaier. I: Nicu Stan. M: Radu Șerban. Cu: Silvia Popovici, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu, Boris Ciornei, Nucu Păunescu.

DOCTORUL POENARU (1) R., Sc: Dinu Tănase (după romanul omonim al lui Paul Georgescu). I: Mihai Popescu. M: Adrian Enescu. Cu: Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Dionisie Vitcu, Carmen Maria Strujac, Victor Strengaru, Mitică Popescu, Adrian Georgescu.

E ATÎT DE-APROAPE FERICIREA (4) R: Andrei Cătălin Băleanu. I: Florin Paraschiv, Valentin Popescu. M: Radu Goldiș. Cu: Diana Lupescu,

Margareta Pogonat, Const. Diplan, Petre Gheorghiu, Al. Georgescu, Dana Dogaru, Gh. Visu, Rodica Negrea, Victoria Mierlescu.

RĂTĂCIRE (4). R: Al. Tatos. Sc: Ion Băieşu, Al. Tatos. I: Florin Mihăilescu. M: Temistocle Popa. Cu: Ioana Pavelescu, Klaus Gehrke, Gina Patrichi, Emilia Dobrin, Silvia Popovici, Ion Besoiu.

AVARIA (1). R: Ştefan Traian Roman. Sc: Dorel Dorian. I: Octavian Basti. M: Gabriel Mărgărint. Cu: Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Emil Hossu, Olga Bucătaru, Margareta Pogonat, Cornel Coman, Tora Vasilescu, Dan Condurache, Ion Marinescu, Const. Diplan.

ÎNAINTE DE TĂCERE (1). R., Sc: Alexa Visarion (după nuvela *În vreme de război* de I. L. Caragiale). I: Nicu Stan. Cu: Valeria Seciu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Cornel Dumitraş.

DRUMURI ÎN CUMPĂNĂ (4). R. Virgil Calotescu. Sc: Ion Brad, Al. Brad. I: Vivi Vasile Drăgan. M: Anton Şuteu. Cu: Mircea Albulescu, Gh. Dinică, Colea Răutu, Dorina Lazăr, Costel Constantin, Sergiu Nicolaescu, Stela Popescu, Ioana Ciomîrtan, Ernest Maftei, Ion Dichiseanu, George Mihăiţă, Maria Ploae, Dorel Vişan.

VLAD ŢEPEŞ (5). R: Doru Nastase. Sc: Mircea Mohor. I: Aurel Kostrakiewicz. M: Tiberiu Olah. Cu: Ştefan Sileanu, Ernest Maftei, Emanoil Petruţ, Al. Repan, George Constantin, Teofil Vâlcu, Vasile Cosma, Mihai Pălădescu, Ion Marinescu.

TOTUL PENTRU FOTBAL (4). R: Andrei Blaier. Sc: Mircea Radu Iacoban. I: D-tru Costache-Fony, Al. Groza. M: Radu Şerban. Cu Petre Gheorghiu, Aurel Giurumia, Paul Lavric, Ovidiu Schumacher, Gh Dinică, Jean Constantin, Mihai Mereuţă, N. Praida, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Cornel Coman, Monica Ghiuţă, Nicu Constantin.

ÎNTRE OGLINZI PARALELE (5). R., Sc: Mircea Veroiu (după Camil Petrescu). I: Călin Ghibu. Cu: Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Elena Albu, Dorel Vişan, Rodica Tapalagă, Fory Etterle, Corado Negreanu, Adrian Pintea.

EXPRESUL DE BUFTEA (4). R: Haralambie Boroş. Sc: Matty Aslan. I: Al. David. M: Paul Urmuzescu. Cu: Dem. Rădulescu, Jean Constantin, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Coca Andronescu, Nae Roman, Paul Lavric, Aurel Giurumia, Ovidiu Moldovan.

Scanned with OKEN Scanner

EDIȚIE SPECIALĂ (1). R : Mircea Daneliuc. Sc : B. Meirovici, Mircea Daneliuc. I : Florin Mihăilescu. Cu : Ștefan Iordache, Ioana Crăciunescu, Costel Constantin, Mircea Albulescu, Paul Lavric, Mircea Daneliuc, Zaharia Volbea, Elena Bog, Dinu Ianculescu.

MÎNIA (4). R : Mircea Veroiu. Sc : Alecu Ivan Ghilia. I : Călin Ghibu. Cu : Mihai Mereuță, Viorel Comănici, Gh. Nuțescu, Mircea Albulescu, Petre Tanasievici, Mitică Popescu, Florin Zamfirescu, Silvia Popovici, Adina Popescu, Maria Ploae, Dorel Vișan, Ștefan Velniciuc.

PENTRU PATRIE (3). R, Sc : Sergiu Nicolaescu. I : N. Girardi, Al. David, Mircea Mladin. Cu : Amza Pellea, George Constantin, Mircea Albulescu, Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, George Mihăiță, Ileana Popovici, Emil Hossu, Ion Dichiseanu, Cornel Coman, Mircea Anghelescu, Vladimir Găitan, Iurie Darie, Emanoil Petruț, Cornel Gîrbea, Horațiu Mălăele, Cristian Sofron.

SEPTEMBRIE (5) R, Sc : Timotei Ursu. I : Marian Stanciu. Cu : Anda Onesa, Geo Costiniu, Sandu Popa, Șt. Mihăilescu-Brăila, Ștefan Bănică, Jean Constantin, Sandu Sticlaru, Eugenia Bosînceanu, Horațiu Mălăele.

URGIA (4). R : Iosif Demian — Andrei Blaier. Sc : Fl. N. Năstase. I : Gh. Voicu. Cu : Gh. Cozorici, Luiza Orosz, N. Praida, Dana Dogaru, Ica Matache, Costel Constantinescu, Jean Săndulescu, Dan Condurache, Mihai Cafrița, Ion Muscă, Gelu Birău. Cîntă : Sofia Vicoveanca.

1979

UN OM ÎN LODEN (1). R : Nicolae Mărgineanu. Sc : H. Zincă și N. Mărgineanu. M : Cornel Țăranu. Cu : Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Const. Diplan, George Constantin, Mircea Albulescu, Tănase Cazimir, Sanda Toma, Draga Olteanu-Matei, Andrei Finți, Florina Luican, Gh. Visu.

CLIPA (5). R : Gh. Vitanidis. Sc : după romanul cu același titlu de Dinu Săraru. I : Nicu Stan. M : Richard Oschanitzky. Cu : Gh. Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruț, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuță, Rodica Tapalagă, Margareta Pogonat, Vasile Nițulescu, Olga Tudorache, Octavian Cotescu, Valeria Seciu.

VACANȚĂ TRAGICĂ (3). R. Const. Vaeni, Sc : Const. Mitru (după povestiri de Mihail Sadoveanu). I : Anghel Deca. M : Cornelia Tăutu. Cu : Mircea Diaconu, Anda Onesa, Radu Ionescu, Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, Florin Zamfirescu, Octavian Cotescu, Mihai Mereuță, Mitică Popescu.

Scanned with OKEN Scanner

VIS DE IANUARIE (5). R: Nicolae Opriţescu. Sc: Anda Boldur. I. Doru Mitran. M: L. Meţianu. Cu: Gabriela Cuc, Marcel Iureş, Gelu Niţu, Gelu Colceag, Rodica Tapalagă, Teofil Vâlcu, Tudor Gheorghe, Tamara Buciuceanu, Dionisie Vitcu, Andrei Finţi.

FALANSTERUL (1). R: Savel Stiopul. Sc: Fl. Avramescu, Nicolae Dragoş, I: Ion Anton. Cu: Adrian Pintea, Liviu Ciulei, Julieta Szöny, Elena Albu, Fabian Gavriluţiu, Vasile Niţulescu, Andrei Finţi, Mihai Mălaimare.

TEATRUL CEL MARE (3). Sc. şi R: Const. Vaeni. I: Const. Teodorescu. Cu: Costache Antoniu, Mircea Albulescu, Aura Buzescu, Radu Beligan, George Calboreanu, Dina Cocea, Gh. Cozorici, Al. Drăgan, Gh. Dinică, Ion Finteşteanu, Al. Giugaru, Marin Moraru, Draga Olteanu-Matei, Emanoil Petruţ, Silvia Popovici, Florin Piersic, Amza Pellea, Carmen Stănescu, Gr. Vasiliu-Birlic, George Storin, Ştefan Ciobotăraşu, Emil Botta.

ULTIMA FRONTIERĂ A MORŢII (4) R: Virgil Calotescu. Sc: Nicolae Jianu. I: Vasile Vivi Drăgan. M: Anton Şuteu. Cu: Mariana Mihuţ, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruţ, Stelian Stancu, Zoltan Vadász, Florin Piersic, Mihai Mereuţă, Ştefan Radof.

SPERANŢA (3). R: Şerban Creangă. Sc: Mihai Creangă, Ion Pavelescu, Şerban Creangă. I: Florin Paraschiv. M: Nicu Alifantis. Cu: George Şofrag, Val. Săndulescu, Valeria Seciu, Carmen Galin, George Constantin, Oct. Cotescu, Dana Dogaru, Marian Hudac.

MIREASA DIN TREN (5). R: Lucian Bratu. Sc: D. R. Popescu. I: Nicu Stan. M: Laurenţiu Profeta. Cu: Gh. Visu, Aurora Leonte, Radu Gheorghe, Radu Vaida, Ica Matache, Dorel Vişan, Gil Dobrică.

BLESTEMUL PĂMÎNTULUI, BLESTEMUL IUBIRII (5). R: Mircea Mureşan. Sc: Titus Popovici, după romanul *Ion* de Liviu Rebreanu. I: Ion Marinescu. M: Gheorghe Zamfir. Cu: Şerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Catrinel Dumitrescu, Rodica Negrea, Romeo Pop, Leopoldina Bălănuţă, Costel Constantin, Valeria Seciu.

MIJLOCAŞ LA DESCHIDERE (1). R: Dinu Tănase. Sc: Mihai Istrăţescu. I: Vasile Vivi Drăgan. M: Marius Popp. Cu: Ştefan Maitec, Mircea Creţu, Sorina Stănculescu, Dana Şiclovan, Gabriela Chiper, Zaharia Volbea, Dionisie Vitcu, Romeo Mogoş.

Scanned with OKEN Scanner

ZBOR PLANAT (3). R : Lucian Mardare. Sc : D. R. Popescu. I : Gabriel Cobasnian. M : Temistocle Popa. Cu : Gabriel Oseciuc, Gh. Nuțescu, Monica Bordeianu, Maria Ploae, Elisabeta Adam, Ștefan Velniciuc.

1980

INTOARCEREA LUI VODĂ LAPUȘNEANU (3). Sc, R : Malvina Urșianu. I : Al. Întorsureanu. M : Anatol Vieru. Cu : George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman, Daniel Bucurescu, Eugenia Bosînceanu, Eusebiu Ștefănescu, Melania Ursu, Ion Niciu, Florina Luican.

BUNĂ SEARA, IRINA! (1). R : Tudor Mărăscu. Sc : Timotei Ursu. I : Marian Iordache, D. M. Truică. M : Florin Bogardo. Cu : Ștefan Iordache, Valeria Seciu, Emil Hossu, Sebastian Papaiani, Tănase Cazimir, Brîndușa Zaiță Silvestru, Const. Cojocaru.

DUIOS ANASTASIA TRECEA (1). R : Al. Tatos. Sc : D. R. Popescu. I : Florin Mihăilescu. M : Lucian Meținu. Cu : Anda Onesa, Amza Pellea, Tarr László, Biró Levente, Cătălin Ciornei.

PROBA DE MICROFON (3). Sc, R : Mircea Daneliuc. I : Ion Marinescu. Cu : Tora Vasilescu, Gina Patrichi, Mircea Daneliuc, George Negoescu, Adrian Mazarache, Geta Grapă, Vasile Ichim.

BIETUL IOANIDE (4). R : Dan Pița. Sc : Eugen Barbu, după romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu. I : Florin Mihăilescu. M : Adrian Enescu. Cu : Ion Pacea, Const. Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Gh. Dinică, Mihai Pălădescu, Carmen Galin, Ion Caramitru, Mircea Constantinescu.

STOP CADRU LA MASĂ (1). R : Ada Pistiner. Sc : Ștefan Iureș. I : Anghel Deca. Cu : Alexandr Kaliaghin, Anda Călugăreanu, Dorina Lazăr, Esthera Neacșu, Luiza Orosz, Raluca Zamfirescu, Ștefan Sileanu, Sorin Postelnicu.

AM FOST ȘAISPREZECE (4). R : George Cornea. Sc : Aurel Mihale. I : Al. Întorsureanu. Cu : Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Elisabeta Adam, Dan Damian, Al. Repan, Ștefan Sileanu, Iurie Darie.

BUREBISTA (5). R : Gh. Vitanidis. Sc. Mihnea Gheorghiu. I : Petru Maier. M : Th. Grigoriu. Cu : George Constantin, Ion Dichiseanu, Em Petruț, Al. Repan, Ernest Maftei, Ovidiu Moldovan, Șerban Ionescu, Ștefan Sileanu, Ioana Bulcă, Vlad Rădescu, Corado Negreanu, Vasile Nițulescu.

Scanned with OKEN Scanner

LUMINA PALIDĂ A DURERII (4). R : Iulian Mihu. Sc : George Macovescu. M : Ludovic Feldman, Antonio Vivaldi, Hector Berlioz, Dorin Liviu Zaharia. Cu : Liliana Tudor, Gh. Marin, Violeta Andrei, Siegfried Siegmund.

O LACRIMĂ DE FATĂ (5). R : Iosif Demian. Sc : P. Sălcudeanu. I : Iosif Demian, Const. Chelba. Cu : Dorel Vişan, George Negoescu, Luiza Orosz, George Bossun, Horia Baciu, Costel Rădulescu, Anton Aftenie, Dragoş Pâslaru.

VÎNĂTOAREA DE VULPI (5). R : Mircea Daneliuc. Sc : Dinu Săraru, Mircea Daneliuc, după romanul *Nişte ţărani* de Dinu Săraru. I : Călin Ghibu. Cu : Mitică Popescu, Mircea Diaconu, Valeria Seciu, Zaharia Volbea, Aristide Teică, Gh. Cozorici, Sofia Vicoveanca, Const. Sava, Andrei Codarcea.

PRUNCUL, PETROLUL ŞI ARDELENII (3). R : Dan Piţa. Sc. : Fr. Munteanu, după o idee de Titus Popovici. I : Marian Stanciu. M : Adrian Enescu. Cu : Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Jean Constantin, Ştefan Iordache, Zoltán Vadász, Ileana Iliescu, Dragoş Pâslaru, Tatiana Filip, Carmen Galin.

1981 *

CROAZIERA (3). Sc, R : Mircea Daneliuc. Cu : Nicolae Albani, Tora Vasilescu, Maria Gligor, Paul Lavric, Mircea Daneliuc, Ioana Manolescu, Mihaela Juvara, Maria Munteanu, Florin Tănase. Film realizat în colaborare cu C.C. al U.T.C., Biroul de turism pentru tineret.

PROBLEME PERSONALE (4). R : David Reu. Sc : Grigore Zanc, după romanul său „Cădere liberă". I : Anghel Deca. M : Carmen Cârneci. Cu : Traian Stănescu, Dorel Vişan, Liliana Tudor, Ioana Crăciunescu, Grigore Constantin, Margareta Pogonat, Mircea Anghelescu, D. Chesa, Const. Zărnescu, Mihai Stan, Zaharia Volbea.

PUNGA CU LIBELULE (4). R : Manole Marcus. Sc : Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru. I : Nicu Stan. Cu : Marcel Iureş, Enikö Szilagyi, Ion Caramitru, Catrinel Paraschivescu, Olimpia Arghir, Victor Rebengiuc, Iancu Lucian, Mihai Pălădescu, Dan Condurache, Ştefan Sileanu.

---

* Întrucît volumul a fost predat editurii în aprilie 1981, el cuprinde şi cîteva pelicule din producţia acestui an.

INDEX

de nume și de titluri

Accident, 92, 212, 214—215
Actorul și sălbaticii, 38, 39, 143, 152, 154—155, 163, 235
Acțiunea „Autobuzul", 92, 206, 212
Adam Elisabeta, *242*
Aftenie Anton, 243
Agentul straniu, 216
Agîrbiceanu Ion, 164, 166—168, 173, 219, *234*
Aidaby Youssouff, 232
Alarmă în Deltă, 220
Albani Nicolae, 148, 243
Albu Elena, *187*, 236, 237, 239, 241
Albulescu Mircea, 13, 20, 60, 98, 120, 142, 159, 170, 195, 219, 230, 231, *232*, *233*, *234*, *235*, *236*, 237, 239, *240*, 241
Alexa Visarion, 181—184, 239
Alexandra și infernul, 175, 235
Alexandrescu Sică, 205
Alexandru Matei, 229, 231, 232, 234
Alifantis Nicu, 161, 241
Al patrulea stol, 191—193
Alșec Zephi, 233, 235, *236*
Am fost șaisprezece, 79, 87—89, 242
Am o idee, 208
Andrei Violeta, 98, 192, 232, 233, 234, *235*, 238, 240, 243
Andriescu Virgil, 162
Andrițoiu Alexandru, 25
Andronescu Coca, 204, 232, 237, 239
Anescu Margareta, 55
Anghelescu Marcel, 98, 205, 230, 235, 237
Anghelescu Mircea, 62, 235, 240, 243
Animale bolnave, 165, 232
Anton Ion, 241
Antonescu Ion, 216
Antoniu Costache, 205, 229, 241
Anul trecut la Marienbad, 18
Apa, 77, 237
Apa ca un bivol negru, 133, 232
Apoi s-a născut legenda, 22—23, 231
Arion Anca, 126
Artista, aurul și ardelenii, 221
Asediul, 66, 77, 232
Aslan Matty, 203—206, 239
Astă seară dansăm în familie, 199
Așa e viața, 204, 205
Așteptarea, 93—94, 160, 232
Ateodoresei Răducanu, 230
Athanasiu Niki, 205
Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, 78, 80, 165, 233
Aurel Vlaicu, 39, 220
Aurelian George, 232
Avaria, 239
Aventurile lui Babușcă, 219
Avramescu Florian, 241
Avron Philippe, 230

Baciu Horia, 243
Baladă pentru Măriuca, 19
Baltagul, 33, 34, 217, 231

Scanned with OKEN Scanner

Balul de sîmbătă seara, 22, 29, 31, 230
Baranga Aurel, 5, 101, *136*
Barbu Eugen, 6, 11, *15*, 16, 33, 40, 58, 78, 164, 165, 172, 229, 232, 235, 242
Barbu Marga, 15, 16, 100, 229, 232, 235, 236, 242
Bariera, 66—67, 165, 217, 233
Basti Octavian, 123, 237, 239
Başta Matilda, 231
Başta Mircea, 230, 231
Băieşu Ion, 11, 40, 144, 145, 199, 237, 239
Bălănuţă Leopoldina, 166, 170, 198, 230, 234, 235, 236, 240, 241, 242
Bălăşoiu Dodu, 60
Băleanu Andrei Cătălin, 38, 127, 129, 133—134, *232*, 236, *238*
Băltăreţu Const., 230
Bănică Ştefan, 240
Beciu Mihai, 59
Bejancu Gheorghe, 238
Beligan Radu, 135, 203, *205*, 230, 234, 236, 237, 241
Bencze Ferenc, 231, 234, 237, 238
Berlioz Hector, 228, 243,
Bertola Clody, 232, 233
Besoiu Ion, 15, 190, 198, 211, 218, 229, *232*, *233*, 234, 235, 239, 241
Bessenyei Ferenc, 14
Bietul Ioanide, 193, *242*
Bing-Bang, 206
Birău Gelu, 84, 240
Biró Levente, 242
Blaga Lucian, 199
Blaier Andrei, 11, *22*, 23, 37, 40, *78*, *79*, 80, 82, 90, 117, 123, 125, 126, 199, 207—208, 230, 231, 233, 235, 237, 239, 240
Blestemul pămîntului, blestemul iubirii, 41, 42, 195—198, 241
Bocăneţ Alexandru, 211
Bog Elena, 240
Boga Lucia, 169, 234
Bogardo Florin, 242
Bogos Marcel, 196
Boiangiu Alexandru, 11, 29, 37, 95—96
Boiarski Mihail, 238
Bondarciuk Serghei, 167, 171
Bondoc Simona, 235
Bordeianu Constantin, 104, 232
Bordeianu Monica, 242
Borderie Bernard, 31
Boroş Haralambie, 25, 29, 203—206, 239
Bosînceanu Eugenia, 229, 231, 233, 234, 236, 240, 242
Bossun George, 243
Bostan Elisabeta, 35, 37, *220*, 238
Botta Emil, *229*, *230*, *231*, 234, 241
Bourgeois Gerard, 238
Brad Alexandru, 109, 237, 239
Brad Ion, 109, 237, 239
Bratu Lucian, 12, 37, 90, 133, 139—140, 236, 241
Braţele Afroditei, 219
Breban Nicolae, 11, 25, 28, 165, 231, 232
Brezeanu Grigore, 59
Brice Pierre, 13, 230
Bucătaru Olga, 233, 235, *238*, 239
Buciuceanu Tamara, 198, 237, *241*
Bucurescu Daniel, 242
Bulcă Ioana, 63, 230, 231, 232, 233, 242
Bulevardul Fluieră Vîntu, 5
Bună seara, Irina! 41, 91, 93, 137—138, 242
Bunicul şi doi delincvenţi minori, 220
Burada Eugen, 214, 216, 224
Burebista, 43, 61—63, 242
Buref Flavia, 203
Buruiană Mariana, 174
Buzduganul cu trei peceţi, 6, *39*, 43, 44, 45—47, 51, 57, 152, 193, 194, *195*, 237
Buzescu Aura, 241

Cafriţa Mihai, 84, 240
Calboreanu George, 231, 232, 241
Calboreanu George jr., 234, 235
Calea Victoriei, 33

Scanned with OKEN Scanner

Callas-Dinescu Maria, 38, 107—108, 126, 220
Calotescu Virgil, 9, 22, 32, 37, 78, 85, 96—98, 109, 126, 140—142, 212, 218—219, 220, 230, 235, 237, 239, 241
Camil Petrescu, 187
Cana, 200
Canarul și viscolul, 15, *18*, 66, 143, 163, 231
Cantacuzino Ion, 9, 10
Cantemir, 43, 47—48, 64
Capcana, 212
Capcana mercenarilor, 64
Carabăț Dumitru, 25, 72, 214, 236
Caracaș Micaela, 231
Caragiale Ion Luca, 149, 181—183, *205*, 206, 239
Caragiu Toma, 15, 16, 98, 155, 173, 200, 206, 229, *230*, 232, 233, 234, 235, 237, 238
Caramitru Ion, 59, 73, 76, 88, 112, 122, 187, 200, 218, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, *237*, 238, *239*, *242*, *243*
Carpeta, 201
Casa de la miezul nopții, 152
Casa de piatră, 87
Casile Geneviève, 230
Cassel Jean-Pierre, 230
Casseti Ioana, 232
Castelanii, 22, 25, 29, 104, 209, 230
Castelul condamnaților, 19, 20
Cădere liberă, 149, *150*, 243
Căldura, 22, *27*, 95, 160, 231
Călinescu G., 164, 165, 186, 233, 242
Călinescu Paul, 5
Călinescu Puiu, 204, 229, 230, 239
Călinescu Radu, 74
Călugăreanu Anda, 139, 242
Cârneci Carmen, 151, 243
Cei șapte magnifici, 217
Cei 10 000 de sori, 14
Cercel Florina, 107, 232, 236, 237, 238
Cerchez Hamdi, 98, 235
Cercul magic, 219
Cernăianu Felicia, 101
Cerul începe la etajul III, 10, 19
Cetatea Neamțului, 12
Chaplin Charlie, 224
Chelba Constantin, 243
Chesa Dumitru, 243
Chesnay Jasmine, 230
Chiper Gabriela, 241
Chiriță Constantin, 40, 233
Chiuzbaian G. I., 122, 237
Cianura și picătura de ploaie, 143, 219
Ciclovan Ana, 236
Cinematograful, acest necunoscut, 33
Cine mă strigă?, 41, 92, 101—103
Cine va deschide ușa?, 25
Ciobanu Ilarion, 14, 23, 60, *77*, 144, 223, 229, 230, *231*, *232*, 233, *236*, 238, 239, 240, 243
Ciobotăraşu Ștefan, 14, 94, 229, *230*, *231*, 232, 241
Ciomîrtan Ioana, 231, 235, *237*, 239
Cioranu Aurel, 234
Ciornei Boris, 193, 235, 236, 238
Ciornei Cătălin, 242
Ciprian G., 205
Ciprian Porumbescu, 220, 243
Ciubotaru Costache, 13, 72, 230, 236
Ciulei Liviu, 5, 6, 9, 33, 72, 78, 181, 193, 229, *232*, 241
Cîntecele mării, 211
Clair René, 11, 31, 32, 229
Clipa, 240
Cobasnian Gabriel, 242
Cocea Dina, 241
Cocea Dinu, 9, *15*, 37, 63, 64, 65—66, 72, 74—76, 90, 120—123, 133, 234, *237*
Cocea Tanți, 233, 237
Codarcea Andrei, 236, 243
Codrescu Constantin, 53, 229, 230, 232, 237, 242
Cojar Ion, 237
Cojocaru Constantin, 242
Colceag Gelu, 241

Scanned with OKEN Scanner

Colpi Henri, 11, 35, 230
Columna, 6, 12, *13*, 43, 231
Coman Cornel, *56*, 98, *233*, *235*, 236, 237, 238, *239*, 240, 242
Comănici Viorel, 240
Comedia umană, 196
Comedia fantastică, 201—202
Condurache Dan, 239, 240, 243
Conspirația, 212
Constantin Costel, 73, 198, 234, *237*, 239, 240, 241
Constantin George, 16, 52, 60, 63, 125, 134, 140, 187, 229, 230, 231, 233, *234*, *236*, 237, *239*, *240*, 241, 242
Constantin Jean, 143, 204, 206, 208, 218, 223, 231, *239*, 240, 243
Constantin Nicu, 208, 239
Constantinescu Corina, 215, 237
Constantinescu Costel, 229, 240
Constantinescu-Govora Mircea, 236
Constantinescu Mihai, 38, 90, *95*, 134—136, 233, 236
Constantinescu Mircea, 242
Constantinescu Pompiliu, 188
Corbul Vintilă, 214, 216, 224
Corfanta Carol, 39, 211
Corigența domnului profesor, 25
Cornea George, 17, *40*, 44, *77*, *79*, 87—88, 173, 174, 230, *232*, 233, 242
Cosașu Radu, 67
Cosma Vasile, 235, 237, 239
Costa Nina, 235
Costin Dorian, 21
Costin Miron, 53
Cotescu Octavian, 21, 67, 107, 112, 134, 198, 199, 211, *230*, 232, *233*, 234, 235, 236, *237*, 238, *240*, *241*, 242
Cozorici Gheorghe, 20, 84, 116, 171, 231, 237, 238, *240*, 241, 243
Crăciunescu Ioana, 42, 151, 198, 240, 241, 243
Creangă Ion, 92, 202
Creangă Mihai, 95, *134*, 159, 234, 236, 241
Creangă Șerban, 11, 22, 27, 28, 38, 90, 93—95, 159—160, *231*, 232, 234, 241
Creţu Mircea, 241
Creţulescu Tamara, 233, 236, 237
Cristea George, 36, 231
Croaziera, 146—149, 243
Croitoru Alecu, 11, 24, *36*, 103, *199*, 208—209, 231, *234*
Cronica de război, 87
Csiky Andrei, 229, 236, 237
Cuc Gabriela, 241
Cuculaș Mara, 60
Cuibul salamandrelor, 92, 221
Cumbari Maria, 231
Cu mîinile curate, 212, 223
Cumpăna, 41, 42, 93, 219
Cupcea Maria, 237
Cursa, 38, 90, *91*, 117—120, 131, 155, 235

Dacian Elena, 233, 237, 238
Dacii, 6, 12, *13*, 43, 230
D'ale carnavalului, 206
Damian Dan, 88, 242
Danciu-Satmari A., 39, 211
Daneliuc Mircea 38, 39, 40, 42, 66, 83, *91*, *93*, 112—116, 117—120, 123, 126, 129, 131—133, 146—149, 155—158, *235*, *240*, *242*, *243*
Darie Iurie, 16, 28, 60, 64, 229, 230, 231, 233, 237, 240
David Alexandru, 56, 60, 144, 179, 215, *233*, 237, 239, 240
Davila Alexandru, 56
De-aș fi Harap Alb, 9, 30
De bună voie și nesilit de nimeni, 107—108, 126
Deca Anghel, 151, 240, 242, 243
Decolarea, 126, 190, 232
Degas Edgar, 170
Delon Alain, 217
Demetru George, *205*
Demian Iosif, 38, *40*, 47, 71, 78, 82—84, *166*, 168, *232*, *234*, 236, 237, 240, 243
Demion Florica, 205
Departe de Tipperary, 212
Desfășurarea, 175

Scanned with OKEN Scanner

Despre o anume fericire, 90, 95, 134, 233
Diaconu Mircea, 116, 124, 125, 182, 195, 218, 223, 234, *235*, 237, 239, 240, *243*
Dichiseanu Ion, 86, 232, 239, *240*, 241, 242
Dimineţile unui băiat cuminte, *22*, 23, 123, 230
Dincolo de barieră, 10
Dincolo de nisipuri, 39, 172, 234
Dincolo de pod, 39, 169, 236
Dinică Gheorghe, 14, 16, 17, *72*, 80, 190, 217, 219, 229, 231, *233*, 234, *235*, *236*, *237*, *238*, *239*, 241, 242
Din nou împreună, 88
Diplan Constantin, *76*, 106, 120, 210, 234, 235, 237, 239, 240
Directorul nostru, 29
Dobrescu Alexandru, 233
Dobrică Gil, 241
Dobrin Emilia, 231, 232, 234, 237, 239
Doctorul Poenaru, 179—181, 238
Dogaru Dana, 239, 240, 241
Doi bărbaţi pentru o moarte, *19*, 231
Domokos Geza, 108
Doniga Nina, 234
Dragoste lungă de-o seară, 24, 103
Dragostea începe vineri, 126
Dragostea mea călătoare, 209
Dragoş Nicolae, 241
Drăgan Alexandru, 233, 241
Drăgan Mircea, 11, *12*, 13, 15, *16*, 20, 29, 33, 37, 39, 43, *49*, 92, 103, 170—171, 211, 219, *220*, 221, 231
Drăgan Vivi Vasile, 40, 87, 142, 219, 237, 239, *241*
Drum în penumbră, 133, 139
Drumul oaselor, 41
Drumuri în cumpănă, 140—142, 239
Dubois Marie, 230
Ducaru Valentin, 111, 237
Duhul aurului, 39, 166, 167—168, 234
Duios Anastasia trecea, 79, 89—90, 242
Dumbrava minunată, 220
Duminică la ora 6, 9, 15, *17*, 18, 229
Dumitraş Cornel, 239
Dumitrescu Catrinel, 144, 238, 241
Dumitru-Fony Costache, 40, 236, 238, 239
Dumitru M. Ion, 71

E-atît de-aproape fericirea, *127*, 128, 238
Ecaterina Teodoroiu, 12
Economu Chiril, 231
Ediţie specială, *39*, 66, 83, 115, *131*, 132, 152, 155—158, 240
Elixirul tinereţii, 211
Eminescu Mihai, 221
Enescu Adrian, 84, 238, 242, 243
Engels Friedrich, 195
Enigma Otiliei, 165, 233
Erupţia, 6
Etterle Fory, 21, 230, 232, 235, 237, 239
Eu, tu şi Ovidiu, 39
Evadarea, 78, 81
Everac Paul, 40
Explozia, 103
Expresul de Buftea, 203—206, 239

Fabian Ferenc, 109, 238
Facerea lumii, 78, 164, 165, 232
Fair-play, 39, 92, 211
Falansterul, 57, 241
Fantomele se grăbesc, 29
Fata Morgana, 152
Faust XX, 29, *30*, 229
Fefeleaga, 166, 234
Feldman Ludovic, 228, 243
Felix şi Otilia, 165, 233
Fellini Federico, 157
Fernoagă Dumitru, 234
Filip cel bun, 38, 90, 91, 117, 123—125, 235
Filip Mihai, 20
Filip Tatiana, 243

Scanned with OKEN Scanner

Filmul — vocație și rutină, 6, 95
Fințeșteanu Ion, 205, 206, 233, 241
Finți Andrei, 170, 236, 240, *241*
Florescu Jean Lorin, 238
Foootbal, 207
Ford John, 221
Fotino Mihai, 230
Frații, 39, 104, 106, 232
Frații Jderi, *171*
Fredanov Beate, 235
Fulga Laurențiu, 164, 175, 235
Furdui Dumitru, 73, 232, 234, 236

Gabrea Iulia, 234
Galin Carmen, 107, 160, 162, 230, 234, 235, *237*, 241, 242, 243
Gaudeamus igitur, 9
Gavriluțiu Fabian, 241
Găitan Vladimir, 82, 100, 190, *231*, 232, 233, 234, *236*, 240
Georgescu Adrian, 234, 238
Georgescu Al., 239
Georgescu D., 120
Georgescu Hortensia, 13, 60, 74
Georgescu Jean, 5, *29*, 31, 33, *204*, *205*, *206*
Georgescu Paul, 179—180, 238
Ghelan Silvia, 56, 233
Ghenea Viorel, 13
Gheorghe Gică, 104, 232
Gheorghe Radu, 241
Gheorghiu Cornelia, 76, 101, 234
Gheorghiu Luminița, 162
Gheorghiu Manuela, 41
Gheorghiu Mihnea, 6, 11, 25, 26, 40, 47, 61—62, 79, 170, 230, 235, 237, 242
Gheorghiu Miluță, *205*
Gheorghiu Petre, 198, 234, *236*, *237*, *238*, 239, 241, 242
Ghiară Cosmin, 234
Ghibu Călin, 40, 114, 170, 187, 215, 234, 235, 236, 239, 240 243
Ghilia Alecu Ivan, 11, 240
Ghiuță Monica, 107, *230*, 231, 232, 233, *236*, 239
Gingulescu Mihai, 238
Gioconda fără surîs, 25, 26, 231
Girardi Nicolae, 48, 60, 99, 231, 233, 236, 240
Giugaru Al., *205*, 206, 241
Giurumia Aurel, 232, 236, *239*
Gîndilă Mircea, 214, 216
Gîrbea Cornel, 60, 240
Gligor Maria, 149, 243
Gloria nu cîntă, 211
Godeanu Elvira, 204, *205*
Gogulică CFR, 204, 205
Golgota, 15, 16
Gologan Ovidiu, 229, 232
Gonța Grigore, 235
Goya Francesco, 89
Grapă Geta, 242
Gréal P. A., 229
Grigorescu Ioan, 18, 40, 218, 220, 230, 231, 233
Grigoriu Cezar, 9, 32
Grigoriu George, 144, 164
Grigoriu Theodor, 242
Groza Al., 239
Gruşevschi Aurel, 238
Gulea Stere, 38, 90, 109—112, 232, 238
Gulian Emil, 189
Gurău Radu, 39, 40, 42, 101
Gurcenko Ludmila, 238
Guriță Constantin, 193, 237
Gusti, Ninetta, 231, 233, 238
Gustul și culoarea fericirii, 101

Haiducii, 15
Haiducii lui Șaptecai, 15, 63
Harap Alb, 202
Hidișan Ion, 198
Hiena, 173
Hiroshima, dragostea mea, 18
Hodoș Nunuța, 231
Holtier Vittorio, 71
Horwat Ștefan, 229, 232, 233
Hossu Emil, 60, 106, 232, 236, *239*, 240, 242
Hudac Marian, 241
Hudescu Brânduşa, 19
Hyperion, 221, 235

Scanned with OKEN Scanner

Iacoban Mircea Radu, 40, 199, 206—209, 239
Iacobescu Aimée, 233, 237
Iancovescu Ion, 229
Iancu Jianu, haiducul, 64—66
Iancu Jianu, zapciul, 64—66
Iancu Lucian, 243
Ianculescu Dinu, 240
Iarba verde de acasă, 6, 39, 90, 91, 109—112, 238
Iarna bobocilor, 93, 105—107
Ichim Vasile, 242
Iliescu Ileana, 243
Iliescu Nicolae, 193
Iliu Victor, 5, 6, 33, 205
Ilustrate cu flori de cîmp, 39, 90, 117, 125, 235
Instanța amînă pronunțarea, 65, 90, 91, 120—123, 237
Interlenghi Franco, 231
Ioachim Paul, 236
Ioan Angela, 210
Ion, 195, 241
Ionescu Adriana, 59, 144
Ionescu Dan, 203, 232
Ionescu Grigore, 233, 229
Ionescu Ileana Stana, 193, 205, *211*, 237
Ionescu Mihai, 144, 164
Ionescu Oltea, 115, 164
Ionescu Radu, 59, 240
Ionescu Șerban, 42, 197, 241, 242
Ionescu Ștefan, *205*, 206
Iorda Marin, 205
Iordache Marian, 138, 242
Iordache Ștefan, 138, 159, 181, 223, 234, 238, 240, *242*, 243
Iordănescu-Bruno, 205, 206
Iorga Nicolae, 43
Iosifescu Silvian, 182
Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, 186
Istrate Vasilica, 238
Istrati Panait, 24, 79
Istrățescu Mihai, 129, 241
Iurciuc Ileana, 107, 236
Iureș Marcel, 241, 243
Iureș Ștefan, 242
Ivanciuc Dora, 169
Ivasiuc Alexandru, 40, 77, 164, *237*
Împușcături pe portativ, 31
Împușcături sub clar de lună, 39, 92, 212, 217
Înainte de tăcere, 181—184, 239
Îngerul a strigat, 172, 234
În sat la noi, 5
Întoarcerea lui Magellan, 66, 67, 76, 234
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, 6, 41, 42, 43, 53—56, 242
Întorsureanu Alex., 18, 55, 88, 178, 230, 231, 233, *235*, 238, *242*
Între oglinzi paralele, 184—188, 239
Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie, 125
În vreme de război, 181—182, 239

Jachetele galbene, 223, 225
Jianu Nicolae, 85, 241
Jocul cu moartea, 80, 237
Jocul de-a vacanța, 191—192
Jocul ielelor, 184, 186
Johnson Richard, 14, 231
Juvara Mihaela, 149, 243

Kaliaghin Alexandr, 138, 242
Keaton Buster, 224
Knock-out, 29, 31
Fösa Ferenc, *14*
Kostrakiewicz Aurel, 52, 59, 65, 81, 231, 232, 236, 239
Kovács György, 13, 229, *230*, 233, 237
Krzyzewska Ewa, 229

Labirintul, 159, *161*
Lada, 168, 173, 234
La mere, 226
Lanterna cu amintiri, 204
La o nuntă, 233
La porțile pămîntului, 25
Lapteș Titus, 231
Lavric Paul, 148, 159, 235, 237, 238, *239*, 240, 243

Scanned with OKEN Scanner

Lazăr Dorina, 138, 142, 237, 239, 242
Lăncrănjan Ion, 114
Leger Fernand, 32
Leonte Aurora, 241
Lepa Sorin, 236
Lesnea George, 53
Leu Corneliu, 40, 77, 232
Lovinescu Eugen, 196, *197*
Lovinescu Horia, 11, 25, 40, 75, 234
Lozano Margarita, 35, 231
Lualdi Antonella, 14, 231
Luican Florina, 235, 238, 240, 242
Lulli Folco, 231
Luludis Lidia, 84
Lumbago, 200
Lumea se distrează, 199, 209, 234
Lumina palidă a durerii, 223, 226—228, 243
Lupeni '29, 12, 16
Lupescu Diana, *238*
Lupu Petre, 252

Macovescu George, 40, 223, 226—227, 243
Maftei Ernest, 20, 52, 53, 62, 100, 142, 169, 190, 215, 229, *231*, 232, *233*, *234*, *237*, 238, 239, 242
Maier Petru, 63, 242
Maiorul Mura, *204*
Maiorul și moartea, 29, 96
Maitec Ștefan, 193, 241
Ma-ma, 220, 238
Mandache Rodica, 112
Mandric Eugen, 39, *45*, 47, 237
Manea Florența, 178, 238
Manolescu Ioana, 149, 243
Manole Gh., 101
Mara, 169, 173, 236
Marchal Georges, 13, 230
Marcus Manole, 6, 11, 15, *18*, 19, 25, 26, 37, 39, 71, 72, 92, 143—144, 152—155, 162—164, *212*, 219, 230, 231, 233, 235, 243
Mardare Lucian, 242
Marele singuratic, 90, 92, 175—178, 238
Marin Gheorghe, 243
Marinescu Gilda, 229, 230, 233
Marinescu Ion (actor), 27, 231, *239*
Marinescu Ion (operator), 40, 74, 133, 196, 197, *234*, 236, 237, 238, 241, 242
Marinescu Puiu, 232
Marsan Jean, 230
Marx Karl, 195
Mastodontul, 220
Matache Ica, 235, 236, 240, 241
Mateescu Olga-Delia, 236
Matras Christian, 230
Mavrodineanu Victor, 236
Mazarache Adrian, 242
Mazilu Teodor, *66*, 149, 165, 233
Maximilian Maria, *205*
Mălaimare Mihai, 241
Mălăele Horațiu, 60, 128, 134, 210, 236, *240*
Mărăscu Tudor, 38, 42, 91, 93, 137—138, 242
Mărculescu Adela, 230, 235
Mărgărint Gabriel, 239
Mărgineanu Nicolae, 40, 134, 170, 219, 232, 236, 237, *240*
Mărgineanu Remus, 195, 240
Mântulescu Yolanda, 120
Meandre, 25
Mere roșii, 39, 90, 91, 117, 126, 144, 145, 237
Mereuță Mihai, 86, 231, *232*, 236, 237, 239, *240*, 241
Merii sălbatici, 24, 103
Merola Neli, 196
Mețianu Lucian, 120, 240, 241, 242
Mielul turbat, 101
Mierlescu Victoria, 236, 239
Mihai Viteazul, 6, 39, *43*, 44, 51, 232
Mihail Jean, 5
Mihale Aurel, *87*, 242
Mihăescu Lulu, 238
Mihăilescu Ion, 229
Mihăilescu-Brăila Ștefan, 199, 215, 229, 230, *231*, *232*, *233*, *234*, 235, 240
Mihăilescu-Craiu Victor, 107

Scanned with OKEN Scanner

Mihăilescu Florin, 40, 90, 120, 125, 145, 157, *235*, 236, 237, 239, 240, *242*
Mihăiță George, 21, 60, 190, 202, 215, 235, 236, *237*, 238, 239, 240
Miheles Aurel, 29, 37, 63
Mihu Iulian, 11, 15, *16*, 37, 90, 92, 165, 175—178, 201, 223, 226—227, 229, 233, 235, 238, 243
Mihuț Mariana, 86, 230, 241
Mijlocaș la deschidere, 93, 126, 129—130, 241
Miorița, 35, 88, 166
Mireasa din tren, 241
Mironescu Dan, 223, 225
Misterul lui Herodot, 220
Mitran Doru, 241
Mitru Alexandru, 63
Mitru Constantin, 49, 171, 193—194, 240
Minia, 78, 240
Mladin Mircea, 36, 60, 231, 240
Moara cu noroc, 6, 33, *183*
Moartea lui Ipu, 80, 165, 233
Modorcea Grid, 41
Mogoș Romeo, 241
Mohor Mircea, 50, 51, 239
Moldovan Mircea, 38, 40, 90, 93, 104, 105—107, 199, 232, 234, 236
Moldovan Ovidiu, 236, 238, 239, 242
Moldovan Ovidiu Iuliu, 170, 187, 222, 223, 233, *235*, 236, 237, 238, *239*, 240, 242, 243
Moldovan Victor, 174
Moraru Marin, 106, 107, 201, 205, 206, 235, 236, 237, 241
Morărescu Magdalena, 115
Motoi George, 14, *56*, 82, 178, 232, 233, *234*, 235, 236, 237, *238*, 242
Munteanu Francisc, 10, *19*, 37, 78, 79, 81, 98—99, 211, 220, 223, 236, 243
Munteanu Maria, 149, 243
Muntele ascuns, 133—134, 236
Mureșan Lucia, 231, 233
Mureșan Mircea, 9, *29*, *33*, *34*, 37, 39, 41, 42, 66—67, 72, 73, 77, 92, 165, 193, 195—198, 212, 229, 231, *232*, 233, 234, 241
Muscă Ion, 84, 200
Mușchetarul român, 49, 64
Mușatescu Mircea, 41

Nada florilor, 193
Naghi Gheorghe, *19*, 20, 22, 24, *25*, 37, 103, 211, 219, *220*, 230, 231
Nat Marie-José, 13, 230
Naum Dan, 120
Nazzari Amedeo, 14, 231
Nădejde I., 195
Năpasta, *183*
Năstase Doru, 38, 41, 42, 43, 50, 51, 52, 72, 76, 78, 81—82, 236, 239
Năstase Fl. N., 83, 240
Neacșu Estera, 242
Neagu Fănuș, 11, 22, 24, 40, 162, 164, 172, 230, 234
Neagu Maria, 114, 149
Nea Mărin miliardar, 223—225
Neamțu-Ottonel N., 232
*Neamul Șoimărești*lor, 171
Neculce Ion, 48
Nedelcu Ion, 59
Negoescu George, 242, 243
Negrea Rodica, 239, 241
Negreanu Corado, 236, 239, 242
Negruzzi Costache, 54
Nemuritorii, 63
Niciu Ion, 42, 56, 242
Nicolae Cristiana, 38, 41, 42, 66, 67—69, 93, 152, 219, 234, 238
Nicolaescu Sergiu, 6, 9, 37, 40, 41, *42*, *43*, 44, 47, 51, 59—60, 63, 64, 78, 79, 80—81, 91, 98—100, 142, 165, 178—179, 184, 188—190, *212*, 213—216, 223, 224—225, 230, *232*, *233*, *236*, *237*, 239, *240*
Niște țărani, 112, 113, 243
Nițu Gelu, 241

Scanned with OKEN Scanner

Niţulescu Vasile, 112, 142, 170, 232, 234, *235*, 236, *237*, *238*, 240, 241, 242
Nopţi înfrigurate, 87
Nottara Constantin, 59
Nu filmăm să ne-amuzăm, 201
Nunta, 234
Nunta de piatră, 39, 166—167, 212, 234
Nuntă la castel, 25, 230
Nuţescu Gheorghe, 232, 237, 240, 242
Nu vreau să mă însor, 143

Oaie şi ai săi, 58, 172, 235
Oancea George, 233
Oaspeţi de seară, 39, 219
Odobescu Alexandru, 54
Ogăşanu Virgil, 28, 106, 107, *231*, 232, 237
Ojog-Braşoveanu Rodica, 210
O lacrimă de fată, 243
Olah Tiberiu, 44, 82, 239
Olteanu-Matei Draga, 17, 106, 107, 173—174, 205, 206, 219, 220, 232, 233, 235, 236, 240, 241
Omul care ne trebuie, 41, 92, 143—144
Onesa Anda, 90, *240*, 242
O noapte furtunoasă, 33, 204, *205*, *206*
Operaţiunea „Hercule", 225
Operaţiunea „Monstrul", 143, 152, 211
Oprea Ştefan, 41
Opriş Mihai, 75, 122, 234, 237
Opriţescu Nicolae, 241
Oproiu Ecaterina, 5, 41, 153
Oraşul văzut de sus, 90, 91, 139—140, 236
Ornaru Vintilă, 162, 243
Orosz Luiza, 84, 234, 240, 242, 243
Oschanitzky Richard, 240
O scrisoare pierdută, *205*
Oseciuc Gabriel, 72, 80, 236, *237*, 242
Osînda, 39, *179*, 237
O sută de lei, 126

Pacea Ion, 242
Pacula Ioana, 190
Padina Rodica, 201
Pană Roxana, *77*, 232, 237
Pancu-Iaşi, Octav, 40, 135, 236
Pantoful Cenuşăresei, *29*, 31
Papaiani Sebastian, *31*, 88, 107, 190, 199, 204, 211, *230*, 231, 232, 233, 236, *239*, 240, 242
Paraschiv Florin, 161, 238, 241
Paraschiv Valeriu, 56, 242
Paraschivescu Catrinel, 243
Paraşutiştii, 120—121, 133
Pardău Platon, 40, 96, 97, 235
Partenie Romeo, 235
Paşi spre lună, 30
Patima, 88, 173—174
Patrichi Cornel, 235
Patrichi Gina, 16, 132, *135*, *229*, *233*, 234, 235, 236, 239, 242
Pavelescu Ioana, 237, 239
Pavelescu Ion, 159, 241
Pavlovici Cornelia, 236
Păcală, 199
Păcat, 182
Pădurea pierdută, *78*, *79*
Pădurea spînzuraţilor, 5, 9, 33, 190, 196, 229
Pălădescu Mihai, 112, *233*, *235*, 238, 239, 242, 243
Pătraşcu Horia, 11, 22, 27, 40, 93, *231*
Păruş Marcel, 139, 236
Păun Adriana, 55
Păunescu Adrian, 114
Păunescu Nucu, 98, 142, 233, 235, 238
Pâslaru Dragoş, 223, 243
Pe aici nu se trece, 53, 78, 81—82, 236
Pellea Amza, 13, 44, 60, 76, 90, 135, 179, 223—225, 230, 231, 232, *233*, *234*, 235, 236, *237*, 240, 241, 242
Pentru că se iubesc, 133
Pentru Patrie, 39, 43, 59—60, 240
Perpessicius, 189
Perrin Gerard, 205
Petrăchescu Eliza, 169, 170, *233*, *234*, 235, 237

Scanned with OKEN Scanner

Petrecerea, 200
Petrescu Camil, 180, 184—189, 239
Petrescu Carmen, 235
Petrescu Cezar, 33
Petrescu Irina, 29, *76*, 78, 229, 230, 231, 232, *234*, 236, *237*
Petricenko Konstantin, 238
Petringenaru Adrian, 40, 41, *42*, 57—59, 172, 235
Petruț Emanoil, 15, 52, *53*, 62, 86, 98, 109, *232*, *235*, 238, 239, *240*, *241*, 242
Piersic Florin, 14, 59, *86*, 231, 232, 237, *241*
Pintea Adrian, 66, 239, 241
Pintilie Cătălina, 229, 237
Pintilie Lucian, 9, 11, 15, 17, 19, 25, 27, 181, *229*, *231*
Pirandello Luigi, 32
Pistiner Ada, 38, 42, 91, 93, 137, 138—139, 242
Pittiș Florian, 231, 238
Pița Dan, 38, 40, 72, 76, 83, 90, 117, 123—125, 166—170, 221—223, *232*, *234*, 235, 237, 242, 243
Platon Alexandru-Virgil, 235
Ploae Maria, 170, *236*, 239, 240, 242
Pogonat Margareta, 23, 133, 140, 231, *235*, 236, *239*, 240, 243
Pop Romeo, 73, 234, 241
Popa Liviu, 13
Popa Sandu, 240
Popa Temistocle, 238, 239, 242
Popa Tudorel, 230
Popa Victor Ion, 164, 178, 237
Popescu Adina, 238, 240
Popescu Dumitru Radu, 11, 19, 20, 22, 31, 40, *89*, 230, 241, *242*.
Popescu Horea, 11, 24, 103, 231
Popescu-Gopo Ion, 9, 11, *29*, 30, 37, 92, 201—203, 229
Popescu Mihai, 102, 238
Popescu Mitică, 101, 114, *237*, 238, *240*, 243
Popescu Stela, 142, 201, 229, *237*, 239
Popescu Valentin, 238
Popov Oleg, 238
Popovici Eugenia, 203, 229, 230, 237
Popovici Ileana, 100, 235, 236, 240
Popovici Silvia, 27, *56*, 231, 233, 235, 238, 239, 240, 241, 242
Popovici Titus, 6, 11, 12, 39, 40, 43, 72, 80—82, 152—155, 165, 196, 212, *223*, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 241, 243
Popp Marius, 241
Porțile albastre ale orașului, 72, 73, 175, 234
Porțile dimineții, 39, 101
Postelnicu Sorin, 230, 242
Potra Florian, 41
Poveste de dragoste, 201, 202—203
Povestea dragostei, 92
Povestea porcului, 202
Praida Nicolae, 235, 239, 240
Prea mic pentru un război atît de mare, 15, 20
Preda Marin, 40, 72, 73, 114, 164, 175—178, 234, 238
Premiera, *136*
Prin cenușa imperiului, 78, 80, 237
Printre colinele verzi, *165*, 232
Proba de microfon, 6, 90, 115, 117, 126, 129, 131—133, 242
Probleme personale, 149—152, 243
Procesul alb, 15, 33, 229
Procesul de la Nürnberg, 122
Profeta Laurențiu, 241
Profetul, aurul și ardelenii, 221
Proprietarii, 90, 94—95, 160, 234
Pruncul, petrolul și ardelenii, 221—223, 243
Punga cu libelule, 162—164, 243
Puterea, 232
Puterea și Adevărul, 39, 66, 72, 143, 152, 153, 155, 233

Radof Ștefan, 20, 241
Radu Nicolae, 231, 235
Rauțchi Constantin, 134, 142, 234, 236

Scanned with OKEN Scanner

Rădescu Vlad, 82, 236
Rădulescu Costel, 243
Rădulescu Dem., 204, *230*, 232, 237, 239
Răpirea fecioarelor, 15
Răscoala, 9, *33*, 217, 229
Răsună valea, 5
Rătăcire, 144, 239
Răutăciosul adolescent, 25, 28, 231
Răutu Colea, 100, 142, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 239
Război și pace, 167, 171
Războiul domnițelor, 32
Războiul Independenței, 12, 59
Răzbunarea haiducilor, 15
Rebengiuc Victor, 21, 72, 163, 170, 181, 229, 234, 236, 237, *238*, 239, 240, 243
Rebreanu Liviu, 9, *33*, 197, *229*, 241
Reconstituirea, 25, 27, 231
Reder Jean, 237
Regăsire, 92, 93, 126—127, 128
Renoir Jean, 170
Repan Alexandru, 48, 53, 62, 239, *242*
Resnais Alain, 18, 221
Rețeaua S., 219
Reu David, 150—151, 219, 243
Revanșa, 212, 215
Rich Claude, 35, 230
Richard Jean, 230
Riul care urcă muntele, 66, 68—69, 93, 238
Robu Gheorghe, 126
Roman Nae, 204, 239
Roman Ștefan Traian, 11, 29, 78, 81, 93, *126*, 239
Roman Vistrian, 231
Romanovschi Virginica, 233
Roșcovanul, 220
Rotaru Maria, 231
Roux Maurice le, 10, 35
Roxin Ion, 233
Rucăreanu Dumitru, 234
Rug și flacără, 41, *42*, 57—59
Rusan Romulus, 41
Rusu Daniel, 59
Rusu Monica, 63
Sadova Marietta, 204
Sadoveanu Mihail, 33, 35, 164, 171, 193—194, 231, 240
Sadoveanu Valeria, 171
S-a furat o bombă, 30
Saizescu Geo, 11, 22, 24, *29*, 31, 37, 39, 59, 103, *199*, 210—211, *230*.
Salamanian Anușavan, 55, 60, 237
Samuraiul, 217
Sava Costache, 116, 243
Sava Valerian, 137, 183, 197
Savioli Aggeo, 18
Săgeata căpitanului Ion, 63
Sălcudeanu Petre, 33, 40, *105*, 212, 218, 233, 234, 236, 243
Săndulescu Jean, 240
Săndulescu Val, 160, 229, 241
Săptămîna nebunilor, 15, 63
Săraru Dinu, 112, 113, 116, 240, *243*
Săucan Mircea, 25, 37, 126
Schileru Eugen, 15
Schumacher Ovidiu, 112, 236, 239
Schwedler Leo, 204, 205
Scrinul negru, 242
Sebastian Mihail, 33, 35, 191—192, 230
Secăreanu Nic., *229*, 230
Seciu Valeria, 138, 160, 232, 237, 238, 239, 240, *241*, 242, 243
Sennett Mack, 224
Sentința, 14
Septembrie, 39, 117, *127*, 129, 190, 240
Serata, 39, 66, *72*, 232
Serbările galante, 31, 32, 229
Sereda Elena, 230
Serenadă pentru etajul XII, 39, 92, 211
Setea, 33
Sfînta Tereza și diavolii, 78
Shakespeare William, 107
Siegmund Siegfried, 243
Sileanu Ștefan, 52, 62, 68, 237, 238, 239, *242*, 243
Silvestru Brînduța Zaița, 242
Silvestru Valentin, 40, 199—200, 237
Simpaticul domn R., 29

Scanned with OKEN Scanner

Singur printre prieteni, *41*, 92 130, 211
Singurătatea florilor, 90, 92, 136
Sîrbu I. D., 11, 25
Sîrbu Ioan, 187, 189
Slavici Ion, 164, 169, 173, 236
Sofron Cristian, 233, 240
Solaris, 202
Solomon Dumitru, 139, 236
Speranța, 159—161, 241
Stan Mihai, 243
Stan Nicu, 20, 23, 34, 35, 40, 97, 155, 163, 229, *230*, *231*, 233, *235*, 238, 239, 240, 241, 243
Stanciu Marian, 223, 226, 240, 243
Stancu Stelian, 86, 241
Stancu Zaharia, 40, 80, 164, 237
Statui de celuloid, 6, 95
Stănculescu Silviu, 82, 142, 233, 234, 236, 237
Stănculescu Sorina, *241*
Stănescu Carmen, 203, 241
Stănescu Traian, 151, 243
Steaua fără nume, 33, 35, 202, 230
Stejar — extremă — urgență, 72, 74—76, 234
Stele de iarnă, 152
Stendhal, 189
Sterian Mărioara, 103
Sticlaru Sandu, 229, 231, 232, 240
Stiopul Savel, 11, 25, 37, 103, 219, 241
Stoenescu Angela, 237
Stoica Mircea, 144
Stop cadru la masă, 91, 93, 137, 138—139, 242
Storin George, 241
Stratt Mady, 205
Străzile au amintiri, 143
Stroe N., 206
Strujac Carmen Maria, 238
Subteranul, 23, 230
Suchianu D. I., 7, 19, *32*, 41, 167
Suru Bujor, 164
Sütö Andras, 11, 19, 20, 22, 25, 230, 231
Széles Ana, 229, *230*, 231, 236, 237
Szilagyi Enikö, 243
Szöny Anca, 63
Szöny Julieta, 241

Șah la rege, 29
Șantaj, 210—211
Șapte băieți și-o strengăriță, 31
Șapte zile, 212, 234
Șeptilici Mircea, 211
Șerban Radu, 238, 239
Șerban Zizi, 231
Șiclovan Dana, 241
Șofrag George, 161, 162, 241
Șoseaua Nordului, 15, 23, 229
Ștefan cel Mare. Vaslui 1475, 43, 49
Ștefănescu Eusebiu, 42, 56, 242
Ștefănescu Mircea, 5
Ștefănescu Nicolae, 25, 234
Ștefănică Dan, 226
Ștrengaru Victor, 237, 238
Șuteu Anton, 239, 241

Talianu Ion, 205, 206
Tanasievici Petre, 240
Tango, 200
Tapalagă Rodica, 237, 239, 240, 241
Tapalagă Ștefan, 230, 236
Tarkovski Andrei, 202
Tarnavschi Geta Doina, 219, 220
Tarr Laszlo, 242
Tată de duminică, 134—135, 236
Tatăl risipitor, 58, 172, 235
Tatos Al., 38, 72, 76, 79, 89, 90, 117, 126, 144, 145, 237, 239, 242
Tănase Cazimir, 240, 242
Tănase Constantin, *154*, 206
Tănase Dinu, 20, 38, *40*, 42, *77*, 80, 93, 104, 126, 129—130, 172, 179—181, *232*, *234*, 235, *237*, 238, 241
Tănase Florin, 149, 243
Tănase Scatiu, 6, 39, 170, 237
Tăutu Cornelia, 59, 72, 74, 240
Teatrul cel Mare, 241

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Argument 5

I — Efortul autodefinirii (1966—1970) 9

● *Istoria, o zonă de inspirație fertilă* 12
— Trecutul îndepărtat 12
— Trecutul apropiat 15
— Tangențe la tema războiului 19
● *Imperativele actualității* 21
— Problematica șantierului 22
— Satul contemporan 23
— Chipul omului nou 25
— Filmul polițist 29
● *Comedia, divertismentul* 29
● *Relația cu literatura. Ecranizările* 32
● *Alte filme* 35

II — Maturitatea — o vîrstă contradictorie (1971—1980) . . 37

● *Reverberațiile istoriei* 43
— Trecutul îndepărtat 43
— Trecutul apropiat 66
— Alte tangențe la tema războiului 78
● *Actualitatea ca dimensiune caracteristică* . . . 90
— Șantierul, uzina. Eroismul cotidian al muncii . . 93
— Satul — o chemare patetică 103
— Etica nouă. Chipul omului contemporan . . . 116
— Filmul politic 152

Scanned with OKEN Scanner

- *Ecranizările sau nevoia de idei* 164
- *Suferințele comediei. Platitudinea divertismentului* . . 198
- *Genul polițist — afirmare și derută* 211
- *Filme pentru copii* 219
- *Alte filme* 220

Filmografie selectivă (1965—1981) 229
Index de nume și de titluri 245

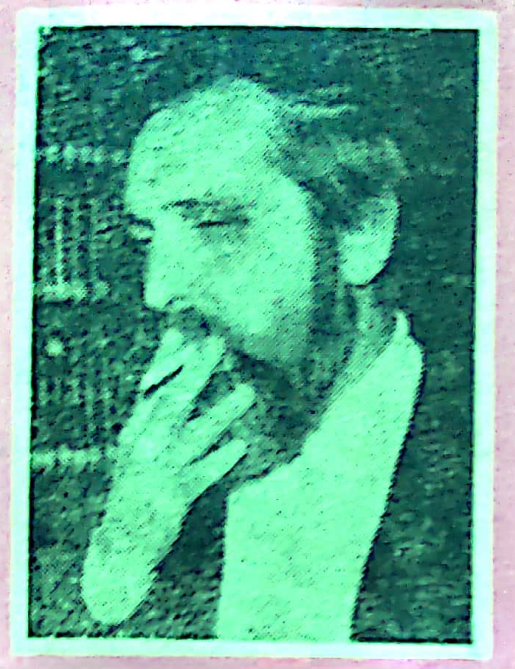
Scanned with OKEN Scanner

Redactor : V. GHEORGHIU
Tehnoredactor : M. BUJDEI

Apărut 1983. Format 54×84/16. Coli tipo 16,50+16 pagini planșă pe h. cretată.
Bun de tipar la 10.I.1983.
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov 1
IAȘI — ROMÂNIA

Tiparul executat sub cd. nr. 299
la Întreprinderea Poligrafică Iași,
str. 7 Noiembrie nr. 49

Scanned with OKEN Scanner



„. . .Ştefan Oprea scrie calm şi aplicat, căutînd permanent esenţa problemei, clivind intenţiile de realizări, prospectînd noul fără prejudecăţi (. . .), explorînd, cu spirit critic, ideile şi structurile, construind cutezător o imagine globală cu valoare de mărturie documentară obiectivă"

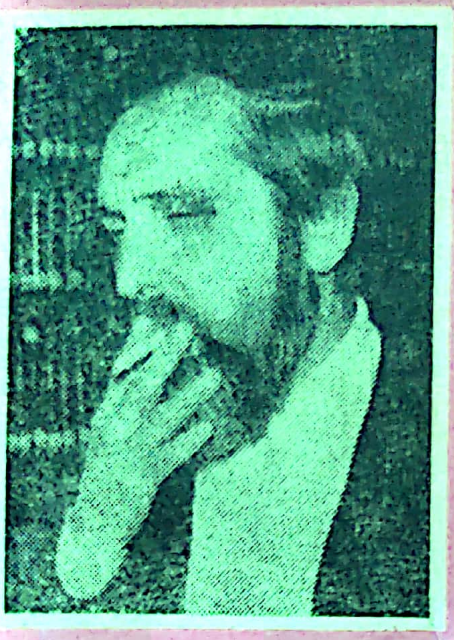
VALENTIN SILVESTRU

„Cineva scria despre Ştefan Oprea — scriitor care practică critica cinematografică cu autentică vocaţie — că este un optimist. Eu cred că este mai mult decît atît. Este un mare îndrăgostit de film în general şi de filmul românesc în special, un artist care urmăreşte cu consecvenţă — chiar şi atunci, sau poate mai ales atunci cînd critică — ridicarea filmului românesc la nivelul celor mai bune creaţii mondiale. . ."

ZENO FODOR

Lei 16,50

Scanned with OKEN Scanner



„. . .Ştefan Oprea scrie calm şi aplicat, căutînd permanent **esenţa problemei,** clivînd intenţiile de realizări, prospectînd noul fără prejudecăţi (. . .), explorînd, cu spirit critic, ideile şi structurile, construind cutezător o imagine globală cu valoare de mărturie documentară obiectivă"

VALENTIN SILVESTRU

„Cineva scria despre Ştefan Oprea – scriitor care practică critica cinematografică cu autentică vocaţie – că este un optimist. Eu cred că este mai mult decît atît. Este un mare îndrăgostit de film în general şi de filmul românesc în special, un artist care urmăreşte cu consecvenţă – chiar şi atunci, sau poate mai ales atunci cînd critică – ridicarea filmului românesc la nivelul celor mai bune creaţii mondiale. . ."

ZENO FODOR

Lei 16,50

Scanned with OKEN Scanner